

Thomas Klinkert

Muße und Erzählen: ein poetologischer Zusammenhang



Otium.

Studien zur Theorie und Kulturgeschichte der Muße 3

Mohr Siebeck

Otium

Studien zur Theorie und Kulturgeschichte
der Muße

Herausgegeben von

Thomas Böhm, Elisabeth Cheauré, Gregor Dobler,
Günter Figal, Hans W. Hubert und Monika Fludernik

Beirat

Barbara Beßlich, Christine Engel, Michael N. Forster,
Udo Friedrich, Ina Habermann, Richard Hunter,
Irmela von der Lühe, Ulrich Pfisterer, Gérard Raulet,
Gerd Spittler, Sabine Volk-Birke



Thomas Klinkert

Muße und Erzählen: ein poetologischer Zusammenhang

Vom *Roman de la Rose* bis zu Jorge Semprún

Mohr Siebeck

Thomas Klinkert, geboren 1964; Studium in München; 1991 Erstes Staatsexamen in Deutsch und Französisch; 1994 Promotion, 2001 Habilitation in Romanischer Philologie; Professuren für romanistische Literaturwissenschaft in Mannheim (2003–2007) und Freiburg i. Br. (2007–2015); seit 2015 ordentlicher Professor am Romanischen Seminar der Universität Zürich.

ISBN 978-3-16-154282-1 eISBN 978-3-16-154383-8
ISSN 2367-2072 (Otium)

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliographie; detaillierte bibliographische Daten sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.

© 2016 Mohr Siebeck Tübingen. www.mohr.de

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlags unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Das Buch wurde von Computersatz Staiger in Rottenburg/N. aus der Minion gesetzt und von Hubert & Co. in Göttingen auf alterungsbeständiges Werkdruckpapier gedruckt und gebunden.

Den Umschlag entwarf Uli Gleis in Tübingen. Umschlagabbildung: John William Waterhouse: A Tale from the Decameron, Lady Lever Art Gallery, Liverpool, England via Wikimedia Commons.

Vorwort

Dieses Buch entstand in den Jahren 2013 bis 2016 im Rahmen des an der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg angesiedelten DFG-Sonderforschungsreichs 1015 „Muße. Konzepte, Räume, Figuren“. Der Verfasser dankt der Universität Freiburg für die Gewährung eines turnusmäßigen sowie dem SFB für die Finanzierung eines außerplanmäßigen Forschungssemesters und allen am SFB beteiligten Kolleginnen und Kollegen beziehungsweise Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern für die hervorragende Zusammenarbeit und für zahlreiche, aus intensiven Begegnungen und Diskussionen hervorgegangene Anregungen, die in das Buch eingeflossen sind. Stellvertretend möchte ich folgende Personen namentlich erwähnen: Burkhard Hasebrink, der den SFB als Gründungssprecher aufgebaut und konzeptuell entwickelt hat, Günter Figal, der das philosophische Fundament der interdisziplinären Erforschung der Muße gelegt hat und lange Zeit stellvertretender Sprecher des SFB war, Peter Philipp Riedl, der als Projektmanager und Ideengeber auf allen Ebenen Unschätzbares geleistet hat, Dieter Martin, mit dem zusammen ich das Teilprojekt „Stillgestellte Zeit und Rückzugsräume des Erzählens. Muße und Autorschaft am Beispiel des autobiographischen Erzählmodells“ entwickeln konnte, das durch die engagierte Mitarbeit von Anna Sennefelder und Georg Feitscher außerordentlich befruchtet wurde, Mascha Weber, Lisa Quaas, Cécile Roche, Robin Denz, Silvia Riccardi und Fabiola Valeri, die mich in verschiedenen Phasen als geprüfte Hilfskräfte unterstützt haben, die weiteren Mitglieder des Vorstandes (Thomas Böhm, Gregor Dobler und Monika Fludernik), denen ich für die harmonische Zusammenarbeit in der Zeit meiner Tätigkeit als SFB-Sprecher (von Dezember 2013 bis Mai 2015) danke, Sabina Becker, die Leiterin des Integrierten Graduiertenkollegs, Susanne Bernhardt, die Koordinatorin desselben, Thomas Jürgasch, Hans W. Hubert, Antonio Russo und Joachim Bauer, mit denen ich zahlreiche mich bereichernde interdisziplinäre Gespräche führen durfte, Niklas Bender, der meinen Lehrstuhl vertrat, die Mitglieder der Geschäftsstelle (Silvana Burke, Kathrin Sandhöfer, Birgit Teichmann) und – *last but not least* – Elisabeth Cheauré, die es trotz ihrer immensen Aufgabenfülle auf sich genommen hat, das durch meinen Wechsel nach Zürich vakant gewordene Sprecheramt im SFB zu übernehmen. Ebenfalls sehr herzlich danken möchte ich Frau Dr. Stephanie Warnke-De Nobili und Frau Susanne Mang vom Verlag Mohr Siebeck für die höchst professionelle Unterstützung bei der Verwandlung des Manuskripts in ein Buch.

Zürich, im Mai 2016

Thomas Klinkert

Inhaltsverzeichnis

| | |
|---|-----------|
| Vorwort | V |
| 1. Einleitung | 1 |
| 1.1 Die anthropologische Dimension des Zusammenhangs von Muße und Erzählen | 4 |
| 1.2 Zur Vermittlung zwischen anthropologischer und historischer Dimension | 11 |
| 1.3 Heterotopie oder: Muße und Textualität | 14 |
| 2. <i>Le Roman de la Rose</i> | 19 |
| 2.1 Das Eindringen in den Raum der Muße als Voraussetzung des Erzählers | 20 |
| 2.2 Amor, Narziss und metapoetische Spiegelungen | 26 |
| 2.3 Das Narrativitätspotential der Liebe | 31 |
| 2.4 Negative Korrespondenzen zwischen den beiden Teilen des <i>Roman de la Rose</i> und deren poetologische Funktion | 34 |
| 3. Giovanni Boccaccio: <i>Decamerone</i> | 39 |
| 3.1 Das <i>Decamerone</i> als komplexes Erzähldispositiv | 40 |
| 3.2 Die <i>Valle delle donne</i> als Mußeraum zweiten Grades | 46 |
| 3.3 Die Neubestimmung des Erzählers | 49 |
| 3.4 Die Rezeption des <i>Decamerone</i> bei Marguerite de Navarre im Kontext aristokratischer Muße | 52 |
| 4. Iacopo Sannazaro: <i>Arcadia</i> | 57 |
| 4.1 Dichtung als Überwindung des Todes | 57 |
| 4.2 Die Selbstreflexivität der <i>Arcadia</i> | 60 |
| 4.3 Der <i>sacro bosco</i> als Rückzugsraum zweiten Grades | 62 |
| 4.4 Der arkadische Chronotopos | 64 |

| | |
|--|-----|
| 5. Michel de Montaigne: <i>Les Essais</i> | 69 |
| 5.1 Der Essai als performative Gattung der Selbstreflexion des Schreibens | 70 |
| 5.2 Muße als Voraussetzung des Schreibens über das Ich (<i>De l'Oysiveté</i>) | 73 |
| 5.3 Reflexionen über die Grundlagen des Schreibens | 78 |
| 6. Miguel de Cervantes: <i>Don Quijote</i> | 83 |
| 6.1 Der Prolog des <i>Don Quijote</i> als narrative Spielanordnung im Freiraum der Muße | 83 |
| 6.2 Elemente der Selbstreflexion im <i>Don Quijote</i> | 88 |
| 6.3 Die Gefährdungen der Muße | 91 |
| 6.4 Die Begegnung von Rittern und Schäfern als literarischen Modellen im Raum der Muße | 95 |
| 7. Jean-Jacques Rousseau: <i>La Nouvelle Héloïse</i> und <i>Les Rêveries du promeneur solitaire</i> | 99 |
| 7.1 Rousseaus ‚System‘ und das Élisée als Mußeraum in der <i>Nouvelle Héloïse</i> | 99 |
| 7.2 Muße als imaginäre Präsenzerfahrung in den <i>Rêveries du promeneur solitaire</i> | 105 |
| 8. Chateaubriand: <i>René</i> , Senancour: <i>Oberman</i> | 115 |
| 8.1 Erzählen als Selbstanalyse im Mußeraum der ‚Wildnis‘ (<i>René</i>) | 116 |
| 8.2 Briefschreiben als Selbstreflexion und Vorbereitung eines Werkes (<i>Oberman</i>) | 123 |
| 9. Stendhal: <i>Le Rouge et le Noir</i> und <i>Vie de Henry Brulard</i> | 129 |
| 9.1 Höhle und Gefängnis als Mußeräume in <i>Le Rouge et le Noir</i> | 129 |
| 9.2 Die Mußesituation als Keimzelle der Autobiographie (<i>Vie de Henry Brulard</i>) | 135 |
| 10. Adalbert Stifter: <i>Der Nachsommer</i> | 143 |
| 10.1 Ereignisarmut und Erzähldynamik | 143 |
| 10.2 Muße und Aufschubstruktur | 146 |

| | |
|--|-----|
| 11. Marcel Proust: <i>À la recherche du temps perdu</i> | 155 |
| 11.1 Die Muße des intermediären Ichs als Keimzelle des Erinnerns .. | 156 |
| 11.2 Die Mußesituation im Hôtel de Guermantes als Keimzelle des Erzählens | 158 |
| 11.3 Das Erzählen als Projekt im Suspens | 162 |
| 12. Juan Goytisolo: <i>Señas de identidad</i> | 167 |
| 12.1 Erinnerung im Zeichen der Muße und des Todes | 168 |
| 12.2 Experimentelles Schreiben und Ich-Fragmentierung | 172 |
| 13. Jorge Semprún: <i>Quel beau dimanche!</i> | 179 |
| 13.1 Die Schwierigkeit des Erzählens vom Lager | 179 |
| 13.2 Die Mußesituation als strukturelle Keimzelle des Erzählens .. | 181 |
| 13.3 Die Meditation an einem Baum | 185 |
| 13.4 Intertextuell gespiegelte Erinnerung | 189 |
| 14. Zusammenfassung | 193 |
| | |
| Bibliographie | 199 |
| Quellen | 199 |
| Forschungsliteratur | 200 |
| | |
| Personenverzeichnis | 209 |
| Sachverzeichnis | 213 |

1. Einleitung

Gegenstand dieses Buches ist die Untersuchung des Zusammenhangs von Muße und Erzählen anhand von literarischen Texten in französischer, italienischer, spanischer und deutscher Sprache. Die Texte stammen aus unterschiedlichen Epochen vom späten Mittelalter bis zur Gegenwart. Meine These lautet, dass Muße und Erzählen einen wichtigen Nexus bilden, der Rückschlüsse auf die historisch sich wandelnde Funktion von Literatur zulässt, dabei aber zugleich auch den Blick auf ein anthropologisches Grundbedürfnis freilegt. Dieser Nexus soll in diachroner Perspektive anhand ausgewählter literarischer Texte untersucht werden.

Was heißt ‚Muße‘? Gehen wir von einem alltagssprachlichen Begriffsgebrauch aus, so stellen wir fest, dass Muße die Möglichkeit impliziert, etwas zu tun, das man normalerweise aufgrund bestimmter, vom Alltag definierter Zeitzwänge nicht tun kann. Man sagt zum Beispiel: „Um Gedichte von Baudelaire zu lesen, fehlt mir die Muße.“ Oder umgekehrt: „In meinen Mußestunden spiele ich Klavier/lese ich Platon/gehe ich ins Museum.“ Muße ist somit zu begreifen als eine besondere Form des Erlebens, als eine von der Normalität des Alltags unterscheidbare, von ihr abgehobene Zeitlichkeit, in der sich Möglichkeiten eröffnen, die sonst nicht gegeben sind. Muße hat demnach etwas mit Freiheit zu tun. So versteht Peter Philipp Riedl Muße in Anknüpfung an Aristoteles als „Freiheit von den Zwängen des Handelnmüssens“; diese Freiheit impliziert, so Riedl, „eine handlungstheoretische Dimension“.¹ Keineswegs ist Muße in diesem Verständnis also gleichzusetzen mit Untätigkeit oder Faulheit. Allerdings weist der etymologische Zusammenhang von ‚Muße‘ und ‚Müßiggang‘ darauf hin, dass die positiv verstandene Muße, in der man die Freiheit hat, sich mit wertvollen und die eigene Existenz bereichernden Gegenständen zu beschäftigen, auch umkippen kann in eine als negativ empfundene Trägheit. Man kann daran erkennen, dass dem Begriff der Muße ein fundamentales Spannungsverhältnis, eine konstitutive Ambivalenz innewohnt, die gerade im Hinblick auf ihre literarische Gestaltung eine hohe Suggestivkraft besitzt.²

¹ Peter Philipp Riedl, „Die Kunst der Muße. Über ein Ideal in der Literatur um 1800“, in: *Publications of the English Goethe Society* 80, 1 (2011), 19–37, hier 20. Riedl bezieht sich auf die *Nikomachische Ethik* von Aristoteles (X, 7, 1177 b 4–6).

² Besonders virulent war die Ambivalenz der Muße im Mittelalter; vgl. hierzu Burkhard Hasebrink, „Zwischen Skandalisierung und Auratisierung. Über *gemach* und *muoze* in höfischer Epik“, in: Burkhard Hasebrink/Peter Philipp Riedl (Hg.), *Muße im kulturellen Wandel. Semantisierungen, Ähnlichkeiten, Umsetzungen*, Berlin/Boston 2014, 107–130.

In einem am 16. April 2013 an der Universität Freiburg gehaltenen Vortrag mit dem Titel „Dimensionen der Muße. Ein neuer Freiburger Sonderforschungsbereich zum Thema ‚Muße‘“ nannte der Philosoph Günter Figal eine Reihe von Bedingungen, die aus seiner Sicht den Muße-Begriff definieren. Sein Ausgangspunkt ist der Hinweis auf die Etymologie des Begriffs; Muße leitet sich von mhd. *muoze* her und bedeutet ursprünglich ‚Spielraum, Freiraum‘. Muße, so Figal, definiere sich durch Freiheit von sachfremden Aspekten des Tuns. Sie sei im Sinne von Aristoteles ein erfülltes Tun und führe zu Gelassenheit, einem Sich-Einlassen auf eine Sache. Sie habe das Merkmal des Kontemplativen (gr. *theoría*). Befinde man sich in einem Zustand der Muße, dann trete die Zeit in den Hintergrund, der Raum dagegen in den Vordergrund. Muße sei außerdem dadurch gekennzeichnet, dass sie nicht erzwungen oder durch den Willen herbeigeführt werden könne. Dennoch könne man Bedingungen schaffen, um Muße-Zustände zu ermöglichen. Als Beispiel dafür nannte Figal japanische Gärten, die so angelegt seien, dass man sie nur auf bestimmten Wegen durchschreiten könne, wobei die Wege nicht instrumentell dazu dienten, den Garten lediglich zu durchqueren, sondern es darum gehe, den Garten um seiner selbst willen wahrzunehmen.

Was lässt sich daraus im Hinblick auf das Thema des vorliegenden Buches schlussfolgern? Ein wichtiges Merkmal der Muße ist offenbar die ihr inhärente Selbstbezüglichkeit, ihre Reflexivität. Muße ist ein autotelischer Zustand, sie trägt ihr Ziel in sich selbst, das heißt man ist in der Muße, um in der Muße zu sein, nicht um andere Ziele damit zu erreichen. Die Selbstzweckhaftigkeit der Muße impliziert allerdings nicht, dass andere, außerhalb der Muße liegende Zwecke damit kategorisch ausgeschlossen wären.

Wenn man nun eine bekannte Definition von Kunst mit dieser Auffassung zusammenbringt, dann ergibt sich ein Brückenschlag vom Begriff der Muße hin zum Bereich des Erzählens, das hier selbstverständlich gedacht ist als literarisches Erzählen und somit als Teilbereich der Kunst. Eine bekannte und wirkmächtige Definition von Literatur ist die der Russischen Formalisten, welche auf dem Prinzip der Verfremdung (*ostranenie*) beruht. Das Literarische (*literaturnost*) eines literarischen Textes bestehe darin, dass die Sprache „dem unmittelbaren Zusammenhang mit der Praxis“ entrissen werde.³ Wenn sprachliche

[–] Aus soziologischer Sicht kritisiert Pierre Bourdieu die Ambivalenz der „disposition scolaistique“, die auf dem durch die Muße ermöglichten Suspens aller Praxisbezüge beruht (vgl. Pierre Bourdieu, *Méditations pascaliennes*, Paris 1997, 24 ff.). „Bourdieu unterstreicht die Ambivalenz dieses ‚scholastischen Universums‘, dieser – notwendigen – Situation der handlungsenthobenen Muße: Die Trennung von der Welt der Praxis ist eine Befreiung von äußeren Zwängen, sie macht frei für die Arbeit an der Theorie, aber sie macht gleichzeitig auch blind hinsichtlich der spezifischen Bedingungen der Praxis.“ (Joseph Jurt, *Bourdieu*, Stuttgart 2008, 49)

³ Jan Mukařovský, „Die poetische Benennung und die ästhetische Funktion der Sprache“, in: Mukařovský, *Kapitel aus der Poetik*, übers. v. Walter Schamschula, Frankfurt a.M. 1967, 44–54, 48. Dieser erstmals 1938 erschienene Beitrag des Prager Strukturalisten

Zeichen nicht mehr unmittelbar praktisch verwendet würden, so habe dies zur Folge, dass „in den Mittelpunkt des Interesses die Komposition des Sprachzeichens“⁴ rücke. Roman Jakobson hat dies in seinem berühmt gewordenen, 1960 erschienenen Aufsatz „Linguistics and Poetics“, der auf frühere Beiträge des Verfassers zurückgreift, genau so dargestellt.⁵ Die poetische oder ästhetische Funktion der Sprache sei, so Jakobson, die Einstellung auf die Form der Botschaft um ihrer selbst willen.⁶ Sie lenke die Aufmerksamkeit des Zeichenbenutzers auf die formalen Besonderheiten der sprachlichen Botschaft. Man betrachte einen künstlerisch geformten Text nicht in erster Linie als informationshaltige Mitteilung, sondern als in besonderer Weise geformtes Sprachmaterial. Dies ist nicht dahingehend misszuverstehen, dass die anderen Funktionen der Sprache (referentielle, appellative, emotive, phatische und metasprachliche Funktion) ausgeschaltet würden. Es handelt sich vielmehr um eine Dominantenbildung, das heißt, dass die poetische Funktion – die Betrachtung der sprachlichen Verfasstheit des Textes um ihrer selbst willen – im Vordergrund steht, während die anderen Sprachfunktionen hinter der ästhetischen zurücktreten.

Bringt man dies zusammen mit der Selbstbezüglichkeit der Muße, so kann man folgende Analogie erkennen: So wie in einer Mußsituation das Leben außerhalb der Muße und die mit diesem verbundene Zeitwahrnehmung nicht aufhören zu existieren, sondern lediglich zurücktreten, während das Erleben der Muße als eine Erfahrung der Freiheit, der Erfülltheit, der dominanten Räumlichkeit usw. in den Vordergrund rückt, verhält es sich auch in der Kunst und Literatur, wo die selbstbezügliche poetische Funktion die anderen instrumentellen Funktionen überlagert und in den Hintergrund schiebt, ohne sie allerdings völlig zu neutralisieren. Muße und ästhetisches Erleben haben demnach eine wichtige Gemeinsamkeit. Was genau diese Gemeinsamkeit bedeutet und welches Erkenntnispotential im Hinblick auf die Selbstbeschreibung literarischer Texte aus ihr abgeleitet werden kann, soll in diesem Buch anhand von historisch unterschiedlichen Beispielen genauer untersucht werden.

Mukařovský formuliert eine Position, die schon bei den Russischen Formalisten nachweisbar ist, etwa bei Roman Jakobson; vgl. dessen 1934 entstandene Studie „Was ist Poesie“, in: Jakobson, *Poetik. Ausgewählte Aufsätze 1921–1971*, hg. v. Elmar Holenstein/Tarcisius Schelbert, Frankfurt a.M. 1979, 67–82.

⁴ Mukařovský, „Die poetische Benennung und die ästhetische Funktion der Sprache“, 48.

⁵ Roman Jakobson, „Linguistics and Poetics“, in: Jakobson, *Selected Writings*, hg. v. S. Rudy, III: *Poetry of Grammar and Grammar of Poetry*, Den Haag/Paris/New York 1981, 18–51.

⁶ „The set (*Einstellung*) toward the message as such, focus on the message for its own sake, is the poetic function of the language.“ (Ebd., 25)

1.1 Die anthropologische Dimension des Zusammenhangs von Muße und Erzählen

Bevor wir zu den historischen Beispielen kommen, soll hier zunächst die oben bereits kurz angedeutete Auffassung präzisiert werden, dass sich mit der Muße eine grundlegende anthropologische Dimension verbindet. Zur theoretischen Fundierung dieser Auffassung möchte ich auf das Buch *Animal Poeta* des Germanisten und Literaturtheoretikers Karl Eibl näher eingehen.⁷ In diesem Buch versucht Eibl, ausgehend von Erkenntnissen der Biologie, der Verhaltensforschung und der Evolutionstheorie, kulturelle Erscheinungen wie Sprache, Kunst, Ästhetik und Literatur zu begründen und zu erklären. Seine Untersuchung wendet sich gegen Tendenzen in der gegenwärtigen Kulturwissenschaft, welche das Kulturelle verabsolutieren und die biologischen Grundlagen des menschlichen Lebens nicht nur ausblenden, sondern in ihrer Relevanz geradezu negieren. Solche Positionen werden exemplarisch mit folgendem Satz markiert, den Eibl an den Anfang seines Buches stellt und dessen Urheber er in der Anonymität belässt, weil, so Eibl, dieser Satz für viele mehr oder weniger gleichlautende stehe und somit symptomatisch sei: „Die Familie ist ebenso wenig wie Männlichkeit eine biologische Tatsache oder eine gesellschaftlich festgelegte Institution, sondern eine kulturelle Erfindung, die sich erst nachträglich als naturgegeben oder gesellschaftlich notwendig ausgibt.“⁸

Dieser radikal ‚kulturalistischen‘ Auffassung, wonach sich alle Erscheinungen des menschlichen Lebens einzig und allein auf Kultur zurückführen lassen, stellt Eibl folgende Überzeugung entgegen: „Ohne die ‚biologischen Tatsachen‘ der geschlechtlichen Zeugung und der extrem langen Brutpflege des menschlichen Nachwuchses gäbe es keine ‚sozialen Institutionen‘ zu deren Regelung; und ohne die Probleme, die daraus entstehen, gäbe es auch keine Literatur zum Thema.“⁹ Gemäß dieser Haltung, die, wie man sieht, keineswegs die Relevanz des Kulturellen negiert, sondern darauf abzielt, der bei vielen Kulturwissenschaftlern ausgebildeten Bedeutung des Biologischen für das Verständnis kultureller Phänomene die ihr angemessene Geltung zu verschaffen, unternimmt es Eibl, aus der Biologie- und Evolutionstheorie heraus Erklärungsmodelle zu entwickeln, die die Bedeutung und Funktion, aber auch die Strukturen und Inhalte von Kunst und Literatur plausibel machen können. Es bedürfte einer ausgiebigen Diskussion, um dem komplexen Ansatz von Eibl gerecht zu werden; dies kann hier nicht geleistet werden. Es geht mir lediglich darum, einige Elemente aus seiner Analyse

⁷ Karl Eibl, *Animal Poeta. Bausteine der biologischen Kultur- und Literaturtheorie*, Paderborn 2004.

⁸ Ebd., 9.

⁹ Ebd.

herauszugreifen, welche nützlich für das hier zu behandelnde Thema sind: den anthropologischen Zusammenhang von Muße und Erzählen.

Bei Eibl findet man aufschlussreiche Bemerkungen zum Erzählen und darüber hinaus interessante Ausführungen zu dem, was wir als Muße bezeichnen können, ohne dass der Autor allerdings den Begriff ‚Muße‘ explizit verwendete. Diese beiden Komplexe möchte ich im Folgenden skizzieren. Dabei beziehe ich mich auf zwei Abschnitte aus seinem Buch, die folgende Titel tragen: „Vergegenständlichung. Die literarische Konstruktion der Welt“¹⁰ und „Die Lust, das Schöne und das Spiel“.¹¹ In diesen beiden Abschnitten, die jeweils aus mehreren Teilkapiteln bestehen, geht es um Problemfelder wie die Evolution der Sprache, die Erzeugung von Sinn durch Erzählen, um eine biologische Perspektive auf die Abweichungsästhetik, um Quellen der ästhetischen Lust und um Sprachkunst.

Erzählen hängt, so Eibl, mit „Sinnmachen“ zusammen. Dies hat mit der Verwaltung von Information zu tun. Solche Bedarf der situationsunabhängigen Speicherung von Informationen, die nicht als einzelne, sondern in ihrer sinnhaften Verknüpfung verfügbar gemacht werden müssen. Eine besonders bewährte Form solcher Informationsverknüpfung ist die Bildung von Texten, die auf Erzählungen beruhen.¹² Erzählen definiert Eibl als „Repräsentation einer nicht-zufälligen Ereignisfolge.“¹³ Die Repräsentation kann in verschiedenen Medien erfolgen (akustisch, visuell oder plurimedial), die dargestellten Ereignisse können real oder fiktiv sein, und der Begriff des Nicht-Zufälligen verweist darauf, dass die Ereignisse in ihrer Verknüpfung als sinnvoll wahrgenommen werden können:

Die Information: „An jener Wasserstelle gibt es Schlangen [wie ich letztes Jahr festgestellt habe]“, ist überlebenswichtig. Ich kann diese Information mit irgendeinem rhetorischen Starkton versehen, aber mnemotechnisch wie auch hinsichtlich der möglichen Informationsdichte besonders geeignet ist eine pointierte Geschichte, die erzählt, wie die Schlangen dorthin gekommen sind und wie man sich ihrer erwehrt. Denn sie informiert nicht nur, sondern tut das auch auf spannend-entspannende Weise, sie kann Anschlüsse zu anderen Geschichten und Informationen präparieren und sich vielleicht als Teil einer großen Erzählung etablieren.¹⁴

Die zentralen Komponenten der Sinnerzeugung durch Erzählen sind demnach folgende: Es werden relevante Informationen vermittelt, indem diese zur Steigerung der Merkfähigkeit anschaulich miteinander verknüpft werden. Dies hat zur Folge, dass ein Mehrwert entsteht; es wird nicht nur eine relevante Information vermittelt, und zwar so, dass man sie sich gut einprägen kann, sondern dies geschieht darüber hinaus „auf spannend-entspannende Weise“, das heißt

¹⁰ Ebd., 209 ff.

¹¹ Ebd., 277 ff.

¹² „Eine herausragende Methode des Verschnüren von Informationen ist das Erzählen.“ (Ebd., 255)

¹³ Ebd.

¹⁴ Ebd., 257.

es kommt etwas hinzu, das man im weitesten Sinne mit dem bekannten Begriff der ‚ästhetischen Einstellung‘ bezeichnen kann. Es geht hierbei somit auch um das Erzählen als solches, das in seiner Phänomenalität sichtbar wird und sich selbst mitkommuniziert. Erzählen ist nicht nur nützlich, sondern auch angenehm, spannend-entspannend. Damit dies möglich werden kann, ist vorauszu setzen, dass es einen Freiraum gibt, der es zulässt, sich auf dieses spannend-entspannende Erleben einzulassen. Diesen Freiraum möchte ich aus der für diese Untersuchung relevanten Perspektive als Muße bezeichnen.

Damit sollte deutlich werden, was für den hier verwendeten Mußebegriff von besonderer Bedeutung ist: Muße steht nicht unbedingt im Gegensatz zu Begriffen wie ‚Arbeit‘, ‚Geschäft‘, ‚Beschäftigung‘, ‚Handlung‘.¹⁵ Sie ist auch kein Synonym für Freizeit im modernen Sinne, wenngleich ein grundsätzlicher Zusammenhang zwischen Muße und Freizeit nicht zu leugnen ist.¹⁶ In der Muße kann sich etwas vollziehen, das funktional auf den Ernst des Lebens, das Überleben, die Selbsterhaltung bezogen ist. Man kann, indem man spannend-entspannenden Erzählungen lauscht, die vielleicht noch nicht einmal wahr sein müssen, etwas lernen, das fürs eigene Überleben nützlich sein kann.

Warum dies so ist, lässt sich ebenfalls Eibls Buch entnehmen: In Anlehnung an einen Beitrag von John Tooby und Leda Cosmides¹⁷ stellt Eibl zwei Modi des menschlichen Verhaltens einander gegenüber: den Funktionsmodus und den Organisationsmodus, den er auch als Lustmodus bezeichnet. Der Funktionsmo-

¹⁵ Die Relation zwischen Muße und Arbeit wird aus ethnologischer Perspektive untersucht von Gregor Dobler, „Muße und Arbeit“, in: Burkhard Hasebrink/Peter Philipp Riedl (Hg.), *Muße im kulturellen Wandel. Semantisierungen, Ähnlichkeiten, Umbesetzungen*, Berlin/Boston 2014, 54–68, der zeigt, „dass eine solche Aufspaltung in reine Arbeit und reine Muße eine extreme Ausnahme darstellt, die mehr mit den Ansprüchen kapitalistischer Wirtschaft auf die ungeteilte Aufmerksamkeit der Arbeitenden für ihre Arbeit zu tun hat als mit der Realität menschlichen Handelns“ (55). Zur literarischen Inszenierung des Verhältnisses zwischen Arbeit und Muße siehe Peter Philipp Riedl, „Arbeit und Muße. Literarische Inszenierungen eines komplexen Verhältnisses“, in: Hermann Fechtrup/William Hoye/Thomas Sternberg (Hg.), *Arbeit – Freizeit – Muße. Über eine labil gewordene Balance*, Berlin 2015, 65–99. Vgl. auch den historischen Überblick bei Joachim Bauer, „Tägliches Leben und die Muße: Theorien über die Arbeit und ihre Wirkungen auf das reale Leben“, in: Bauer, *Arbeit. Warum unser Glück von ihr abhängt und wie sie uns krank macht*, München 2013, 133–169.

¹⁶ Vgl. hierzu Christophe Granger, „Children of the Otium. How the French got Leisured (since 1900)“, in: Burkhard Hasebrink/Peter Philipp Riedl (Hg.), *Muße im kulturellen Wandel. Semantisierungen, Ähnlichkeiten, Umbesetzungen*, Berlin/Boston 2014, 279–303, wo es heißt: „Twentieth-century France proved to be literally obsessed with the question of leisure. Tormented by the process of labour rationalization and by the acceleration of daily life, the country has also been the site of a never-ending pursuit of spare time. Carrying the legacy of antiquity and humanism, leisure contributed to a far extent to the process of structuring French society.“ (280) Allerdings verwendet der Verfasser den Begriff *leisure* tendenziell eher im Sinne von *les loisirs* („Freizeit“), nicht im Sinne von *le loisir* („Muße“).

¹⁷ John Tooby/Leda Cosmides, „Does Beauty Build Adapted Minds?“, in: *SubStance* 94/95 (2001), 6–25.

dus ist dann im Spiel, wenn wir etwas tun, um unmittelbar einen bestimmten Zweck zu erreichen. So können wir etwa kämpfen, um uns zu verteidigen, oder jagen, um uns Nahrung zu beschaffen. Um kämpfen und jagen zu können, muss man seinen Körper trainieren, das heißt man muss Anstrengungen vollziehen, die die Muskeln stärken, die einen schmerzunempfindlich machen usw. Solche Handlungen können wir auch im sogenannten Lustmodus (beziehungsweise Organisationsmodus) ausüben:

Der Funktionsmodus betrifft die Ausübung der voll ausgebildeten Form einer Anpassung, also z.B. Sprechen, Fliegen, Riechen. Der Organisationsmodus ist eine proximat zweckfreie Betätigung der Anpassung, die jedoch einem ultimaten Zweck dient. Wenn der Vogel scheinbar grundlos die waghalsigsten Flugmanöver vollführt, dann erwirbt er damit im Organisationsmodus ein Können, das ihm im Funktionsmodus die Flucht vor einem Raubfeind oder das Fangen der Beute ermöglicht. Hierher gehört der ganze große Bereich des Spiels, der lustvollen Betätigung von Adaptationen ohne Bezug auf eine reale Zielhandlung.¹⁸

Das Spiel ist demnach ein evolutionär sehr altes Phänomen, und es ist, wie wir noch in der heutigen Gesellschaft beobachten können, von grundlegender Bedeutung für die Entwicklung der Kinder, aber auch für den Alltag der Erwachsenen. Man denke nur an die enorme Bedeutung des Sports in der modernen Gesellschaft. Spiel hat etwas mit ästhetischer Haltung zu tun. Man betreibt eine Aktivität spielerisch im Lustmodus, das heißt, man betreibt sie um ihrer selbst willen, einfacher gesagt: weil sie Spaß macht.

Nun stellt sich die Frage nach dem genauen Verhältnis zwischen Biologie und einer modernen Erscheinung wie Kunst oder Literatur. Es wäre falsch, kurzs schlussartig vom einen aufs andere schließen zu wollen. „Dichtung kann nicht direkt aus der Biologie abgeleitet werden, sondern ist ein Emergenzphänomen einer bestimmten historischen Periode. Gleichwohl nutzt sie biologische, überzeitliche Dispositionen.“¹⁹

Mit Blick auf die Dispositionen allerdings kann man eine Vielzahl von Kontinuitätslinien ziehen: Hervorgehoben sei hier die Linie vom Spiel der Tiere zu den epischen und dramatischen Formen der Poesie. Schon beim Spiel der Tiere werden die Verhaltensprogramme von ihren vitalen Handlungszwecken abgekoppelt. [...] Einzelne Verhaltensweisen sind aus ihren Funktionskreisen herauslösbar und stehen für freie Kombinationen zur Verfügung, vom Beutekampf-Spiel kann z.B. umgeschaltet werden auf Rivalenkampf-Spiel, von Flucht auf Verfolgung und wieder umgekehrt.²⁰

Die Unterscheidung von Funktionsmodus und Organisationsmodus, die man schon auf bestimmte Bereiche des Tierreiches anwenden kann, ermöglicht eine genauere Beschreibung dessen, was Menschen tun, wenn sie spielen und vor al-

¹⁸ Eibl, *Animal Poeta*, 280.

¹⁹ Ebd., 337 f.

²⁰ Ebd., 338.

lem, wenn sie das Spiel institutionalisieren. Dabei ist allerdings noch stärker zu differenzieren:

Wer sich versteckt, muss sich in den Suchenden hineinversetzen können. Schimpansen können das [...]. Wer Verstecken *spielt*, braucht dazu noch eine weitere Ebene, auf der eine Art Einverständnis, ein ‚Pakt‘ mit dem ‚Getäuschten‘ besteht; da sind wir schon im Theater! Noch weiter führt das Spielen von Rollen. Grundsätzlich ist zwar auch der Verfolger oder der Fliehende eine solche Rolle. Wenn der Verfolger aber als der ‚große böse Wolf‘ erscheint und der Verfolgte als ein Geißlein, das sich im Uhrkasten versteckt, wenn Indianer und Trapper, Edelmenschen und Schurken aufeinander treffen, dann befinden wir uns in der Welt der Erzählungen – erzählter Handlungsgerüste, die den Mitspielern Rollen mit einer gewissen Gestaltungsfreiheit zuweisen, sei’s nun das Gerüst von Räuber und Gendarm oder das der Commedia dell’Arte. [...] Ein Großteil dessen, was in der literaturtheoretischen Tradition unter dem Namen der ‚Mimesis‘ läuft, lässt sich als Vergegenständlichung einer Ereignisfolge im Lustmodus fassen.²¹

Zu fragen ist nun nach der evolutionären Funktion des Spiels und damit auch der Kunst, die als eine spezialisierte und institutionalisierte Form des Spiels betrachtet werden kann. In seiner Schrift *Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen* (1795) behauptet Friedrich Schiller einen grundlegenden Zusammenhang zwischen Spiel, Muße, Freiheit und Kunst als konsstitutiven Bedingungen des Menschseins und damit der menschlichen Kultur.²² Der Spieltrieb des Menschen, in dem sich der sinnliche Trieb und der Formtrieb verbinden, ziele darauf, „die Zeit *in der Zeit* aufzuheben, Werden mit absolutem Sein, Veränderung mit Identität zu vereinbaren“.²³ Zwischen Spieltrieb als Verbindung von Sinnlichkeit und Geist und Schönheit als „Konsummation [der] Menschheit“²⁴ bestehe ein essentieller Zusammenhang, den Schiller folgendermaßen auf den Begriff bringt: „[...] der Mensch spielt nur, wo er in voller Bedeutung des Worts Mensch ist, und *er ist nur da ganz Mensch, wo er spielt*“.²⁵ Dieser Satz, so Schiller, „der in diesem Augenblicke vielleicht paradox erscheint“,²⁶ trage „das ganze Gebäude der ästhetischen Kunst und der noch schwierigern Lebenskunst“.²⁷ Neu und unerwartet sei der Satz allerdings nur in der Wissenschaft; „längst schon lebte und wirkte er in der Kunst und in dem Gefühle der Griechen, ihrer vornehmsten Meister; nur daß sie in den Olympus versetzten, was auf der Erde sollte ausgeführt werden“.²⁸ Die olympischen Götter als Idealbilder des Menschen seien befreit von Ernst und Arbeit sowie auch von „nichtige[r] Lust“,

²¹ Ebd., 338 f., Hervorh. im Text.

²² Friedrich Schiller, *Über das Schöne und die Kunst. Schriften zur Ästhetik*, München 1984, 139–230.

²³ Ebd., 178, 14. Brief, Hervorh. im Text.

²⁴ Ebd., 180, 15. Brief.

²⁵ Ebd., 182 f., 15. Brief, Hervorh. im Text.

²⁶ Ebd., 183.

²⁷ Ebd.

²⁸ Ebd.

ihr Zustand sei gekennzeichnet von „Müßiggang“ (hier verstanden als positiver Zustand, synonym mit Muße) und „Gleichgültigkeit“: „ein bloß menschlicher Name für das freieste und erhabenste Sein“.²⁹

Welchen Nutzen bringt es den Menschen, wenn sie spielen können, indem sie auf den Lustmodus umschalten? Eibl versucht diese Frage zu beantworten, indem er auf die Opposition Stress vs. Entspannung zurückgreift. Stress meint hier allerdings nicht jene Erscheinung der modernen Arbeitswelt, unter der Menschen leiden, wenn sie unter Zeit- und Effizienzdruck stehen und man von ihnen permanente Leistungssteigerung erwartet. Stress bedeutet – sehr viel grundsätzlicher – die „Fähigkeit, bei Gefahr bestimmte Stoffe (namentlich Cortisol, Corticosteron, Adrenalin, Noradrenalin) an das Blut abzugeben, die die letzten Reserven mobilisieren. [...] Das bringt großen Überlebensvorteil.“³⁰ Der menschliche Organismus ist allerdings nicht dafür gemacht, dauerhaft in diesem überlebenssichernden Zustand zu existieren. Ganz im Gegenteil, der Dauerstress „führt zu starken Einbußen der Lebens- und Fortpflanzungsfähigkeit.“³¹ Im Tierreich ergibt sich eine erhöhte Stressbelastung bei hoher Populationsdichte und der dadurch verursachten Knappheit von Nahrungsmitteln. Bei Primaten konnte beobachtet werden, dass Stressfaktoren aus den auch dort schon vorhandenen sozialen Hierarchien resultieren. So sind sozial untergeordnete Affen den Schikanen und Angriffen der hierarchisch höherstehenden Tiere ausgesetzt, was bei ihnen zu organischen Schädigungen durch Stress führt.

Stärker noch als bei Tieren ist bei den Menschen die Gefahr einer dauerhaften Stresssituation gegeben, insbesondere durch die für Menschen typischen Erscheinungen wie Reflexion, Erinnerung, Planung und Sprache. Der Mensch kann sich das Unheil und die Gefahr, die vielleicht zum aktuellen Zeitpunkt gar nicht drohen, sprachlich vergegenwärtigen und sie dadurch als stressauslösende symbolisch vergegenwärtigte Realität evozieren. Dies macht es für Menschen besonders wichtig, Gegenstrategien zu entwickeln, um Stress durch Entspannung zu konterkarieren. „Wer die besseren Methoden zur Bewältigung von Dauerstress hat, hat via Immunsystem und sexuelle Aktivität einen direkten Überlebens- und Fortpflanzungsvorteil und wird seine Bewältigungsmethoden vermehrt weitergeben können.“³²

Wie aber kann der Mensch diese für ihn überlebensnotwendige Entspannung befördern? Eibl nennt drei wichtige Faktoren, die hierzu dienlich sind: Glück,

²⁹ Ebd. – Johan Huizinga, *Homo ludens. Versuch einer Bestimmung des Spielementes der Kultur*, übers. v. H. Nachod, Basel u.a. o.J. [1938/39], 122, betrachtet das Spiel als den Ursprung der Kultur: „Kultur beginnt nicht *als* Spiel und nicht *aus* Spiel, vielmehr *in* Spiel“ (Hervorh. im Text). Eine analoge Funktion schreibt Josef Pieper der Muße zu: vgl. Pieper, *Muße und Kult*, München 1948, 13 f.: „[...] eines der Fundamente der abendländischen Kultur ist die Muße.“

³⁰ Eibl, *Animal Poeta*, 311.

³¹ Ebd.

³² Ebd., 314.

Sicherheit und Lust. Für unseren Zusammenhang ist vor allem die Lust von Bedeutung. Der Lustmodus zeichnet sich, wie oben bereits erläutert wurde, dadurch aus, dass eine bestimmte Aktivität, die eigentlich einen ultimaten Zweck haben kann, nicht in dem Bewusstsein desselben ausgeübt wird, sondern um ihrer selbst willen, weil sie eben Lust erzeugt. Wir lesen nicht deshalb einen spannenden Roman, weil wir der Überzeugung sind, dass dies unsere Denkfähigkeit durch Anregung der Synapsen steigert, sondern weil es uns ganz einfach Spaß macht, den Roman zu lesen, weil wir ästhetisches Vergnügen dabei empfinden. Und indem wir dieses Vergnügen empfinden, haben wir weniger Stress, es entspannt uns. Insofern hat der Lustmodus eine doppelte Funktion: zum einen selbstverständlich die Funktion der Einübung von Fähigkeiten, die ultimaten Zwecken dienen können – wenn ich täglich aus Spaß zehn Kilometer laufe, dann kann ich auch im Ernstfall den Feinden davonrennen, selbst wenn diese Fähigkeit beim täglichen Waldlauf nicht mein primäres Ziel ist –, zum anderen die Funktion der Stressbewältigung. Diese Stressbewältigung setzt voraus, dass ein gesellschaftlicher Freiraum geschaffen wird, in dem Aktivitäten möglich sind, die aus dem zweckhaften orientierten Lebenszusammenhang ausgegliedert sind.

Diese Freiräume, so meine These, haben etwas mit dem zu tun, das hier als Muße bezeichnet wird. Wenn die Argumentation von Karl Eibl richtig ist, das heißt, wenn Kunst an grundlegende Dispositionen des Menschen, die er im Lustmodus aktualisiert, anknüpft, dann lässt sich Kunst nicht ohne dasjenige Phänomen verstehen, welches wir Muße nennen. Muße eröffnet nämlich einen Einschnitt im Zeitkontinuum des Alltags, indem sie die Menschen aus ihren üblichen Beschäftigungen und Sorgen heraustreten, diese vorübergehend vergessen lässt und dadurch etwas ermöglicht, das man im anthropologischen Sinn als Stressabbau begreifen kann. Diese Situation wird als positiv erlebt, sie unterstellt den Menschen der vorübergehenden Herrschaft des Lustprinzips. Damit ist Muße auf einer sehr allgemeinen Ebene eine wichtige Ermöglichungsbedingung von Kunst. Wenn Muße beschreibbar ist als Heraustreten aus einer Zeit des Alltags, der von Daseinssorge und damit in letzter Konsequenz von der Angst vor dem Tode geprägt ist, muss man allerdings auch anerkennen, dass sie dialektisch an den Tod als an ihr Gegenteil gekoppelt ist.³³ Zugleich ist Muße auch, wie wir gesehen haben, dem ästhetischen Erleben analog, insofern in beiden Fällen ein Element der Selbstzweckhaftigkeit und Selbstbezüglichkeit erkennbar ist.³⁴ Dieser Zusammenhang wird in den im Folgenden näher zu betrachtenden Texten reflektiert und historisch je unterschiedlich perspektiviert.

³³ Vgl. Michael O'Loughlin, *The Garlands of Repose. The Literary Celebration of Civic and Retired Leisure. The Traditions of Homer and Vergil, Horace and Montaigne*, Chicago/London 1978, 28: „Nothing better illustrates the existential urgency of the Western quest for leisure, from Odysseus to Montaigne, than its confrontation with the fact of death.“

³⁴ Zur Selbstreflexivität der narrativen Darstellung von Muße vgl. ebd., xiv, wo die Rede ist vom „self-reflective character of the (leisurely) reader's reading (about leisure)“.

1.2 Zur Vermittlung zwischen anthropologischer und historischer Dimension

Wenn mit der Anknüpfung an Karl Eibl hier einerseits versucht wird, Muße und Erzählen als einen anthropologisch fundierten Zusammenhang zu definieren, so muss andererseits dieses Allgemeine mit dem historisch Spezifischen, mit dem man es bei der Betrachtung konkreter literarischer Texte ja immer zu tun hat, vermittelt werden. Interessanterweise lassen sich Ansätze zu einer solchen Vermittlung in einigen der hier zu betrachtenden Texte selbst finden.

Eines der Schlüsselwerke der abendländischen Literatur ist Boccaccios *Decamerone*, das seinen narrativen Ausgang von einer die gesellschaftliche Ordnung zerstörenden Katastrophe nimmt und darlegt, wie einzelne Menschen angesichts des Zusammenbruchs der zivilisatorischen Ordnung durch die Pest auf sich selbst gestellt sind und versuchen, durch einen Raumwechsel einen sinnhaften Gegenentwurf zur Vernichtung zu entwickeln. Dass dieser Gegenentwurf in einem topischen Raum der Muße angesiedelt ist, nämlich im *locus amoenus* eines außerhalb der Stadt Florenz gelegenen Landhauses und seiner Umgebung, ist kein Zufall. Es erweist sich, dass die Reaktion der Erzählgemeinschaft ein Versuch ist, angesichts des Totalverlustes der Ordnung und des gesellschaftlichen Zusammenhalts in einem Selbstheilungsprozess einen Neuanfang zu unternehmen. In diesem Versuch überkreuzen sich anthropologische Grundbedürfnisse und spezifisch gesellschaftliche Anliegen wie insbesondere das im *Decamerone* immer wieder diskutierte Verhältnis zwischen Männern und Frauen. Ein weiteres Vermittlungsmoment zwischen allgemeinen anthropologischen Dispositionen und historisch spezifischen literarischen Formen ist die im *Decamerone* strukturell verankerte Überlagerung von Mündlichkeit und Schriftlichkeit; denn die Mitglieder der Erzählgemeinschaft erzählen sich mündlich Geschichten, welche gemäß der Fiktion ein übergeordneter Erzähler dann ins Medium der Schrift überträgt.

Ein zweites Beispiel ist Rousseau, der in seinen Schriften stets von der von ihm hypothetisch rekonstruierten Natur des Menschen ausgeht und die gesellschaftlichen Verhältnisse vor der Folie dieser Natur kritisch analysiert. Wenn in seinem Roman *La Nouvelle Héloïse* oder in seinen autobiographischen Texten Situationen der Muße modelliert werden, dann manifestiert sich in ihnen jenes letztlich unauflösbar Spannungsverhältnis zwischen dem unwiederbringlich verlorenen Naturzustand und den aktuellen gesellschaftlichen Bedingungen. Aus diesem Spannungsverhältnis wiederum resultiert der Impuls zum Schreiben und, damit verbunden, die Selbstreflexivität der Texte.

Ein drittes Beispiel ist der KZ-Überlebende Jorge Semprún, der in seinem autobiographischen Text *Quel beau dimanche!* in den lebensbedrohlichen Alltag des Konzentrationslagers Buchenwald eingelassene prekäre Mußemomente dar-

stellt, die den Häftlingen die Möglichkeit geben, sich, wenn auch nur für kurze Zeit, aus der Welt der Vernichtung und Entmenschlichung zurückzuziehen und dabei Kraft und Energie zu sammeln, um der Brutalität der Wärter und SS-Männer weiterhin standzuhalten. Neben dieser ‚therapeutischen‘ Funktion hat die Muße bei Semprún außerdem, wie in zahlreichen anderen der hier betrachteten Texte, die Funktion, als Möglichkeitsbedingung und Reflexionsraum des Schreibens zu dienen. Somit lässt sich auch *Quel beau dimanche!* als ein Text beschreiben, in dem die allgemeine anthropologische Dimension der Muße mit einer konkreten historischen Erfahrung und einer Selbstreflexion des Textes als Produkt eines Schreibaktes zusammengeschlossen wird.

Die Vermittlung zwischen der anthropologischen und der gesellschaftlich-historischen Dimension erfolgt somit, so die hier vertretene These, in den Texten selbst, insbesondere in ihrer formalen Struktur. Wie sich zeigen wird, ist der Rekurs auf die Muße, der in diesen Texten stattfindet, nicht nur ein thematisches, sondern auch ein strukturelles Element, insofern in der Thematisierung von Mußesituationen eine wichtige Ermöglichungsbedingung des Erzählens dargestellt wird. Muße erweist sich als eine Art Keimzelle, als Ursprung oder Rahmen für das Erzählen. Eine externe lebensweltliche Voraussetzung des Erzählens, welches ein Kommunikationsakt ist, der eine Unterbrechung alltäglicher Zeitalüfe präsupponiert und die Präsenz von mindestens zwei Akteuren voraussetzt, wird somit in die Texte hineinprojiziert und gewinnt dadurch die Qualität eines Strukturelements. Es handelt sich um Texte, die ihre eigenen Voraussetzungen erzählen, sei es, indem sie darstellen, wie eine Erzählgemeinschaft sich konstituiert und aus einer Mußesituation heraus das Erzählen generiert, sei es, indem ein Individuum wie Montaigne oder Rousseau sich in eine Mußesituation begibt, um aus dieser heraus zum Erzähler seiner selbst zu werden.

Damit sind auch schon die beiden Grundformen des Erzählens in Muße benannt, nämlich die kollektive und die individuelle Form. Diese Grundformen können miteinander kombiniert werden und sie können diversen Transformationen unterliegen. Darüber hinaus geht es in den folgenden Kapiteln um die in der Muße möglich werdende Reflexion des Erzählvorgangs und seiner Voraussetzungen. Nicht immer nämlich kommt es zu der idealtypisch im *Decameron* enthaltenen Konstellation einer Mußesituation, in der ein Erzählvorgang stattfindet. In vielen Fällen ist es so, dass die dargestellte Mußesituation nicht unmittelbar an das Erzählen geknüpft wird, sondern als Echoraum von Überlegungen und Darstellungen fungiert, die auf indirekte Art und Weise auf den eigentlichen Erzählvorgang hindeuten, diesen präfigurieren oder allegorisch auf ihn verweisen. Wenn etwa im *Roman de la Rose* das erlebende Ich von einer Türhüterin namens „Oiseuse“ in einen paradiesartigen Garten eingelassen wird, in dem dann die eigentliche Handlung des Romans stattfindet, so wird damit noch nicht der Erzählvorgang explizit thematisiert. Auf diesen wird erst durch eine Kette

von metaphorischen und metonymischen Substitutionen verwiesen, an denen Oiseuse einen wesentlichen Anteil hat.

Grundsätzlich besteht also die Möglichkeit, dass in literarischen Texten Muße und Erzählen eng aneinander gekoppelt oder durch verschiedene Vermittlungsstufen voneinander getrennt sind. Diese unterschiedlichen Abstände auszuloten und dadurch das jeweilige individuelle Profil eines Werks zu beschreiben, wird Aufgabe der folgenden Kapitel sein. Was damit auch in den Blick kommen soll, ist der Stellenwert, den das Verhältnis zwischen Muße und Erzählen im jeweiligen Gesamttext besitzt. Daher ist es erforderlich, auch zumindest partiell näher auf die jeweiligen Texte insgesamt einzugehen und deren thematische, historische und poetologische Dimensionen mit in den Blick zu nehmen. Dabei wird sich dann wiederum zeigen, dass in vielen Fällen die Muße rückgebunden werden kann an das ihr innewohnende anthropologische Potential.

Geht man von der antiken Philosophie aus, so besteht kein Zweifel, dass die Muße verstanden wurde als ein wichtiges Mittel, um dem Menschen zu seiner naturgegebenen Bestimmung, und das heißt zur Glückseligkeit, zu verhelfen. So schreibt Aristoteles im zehnten Buch der *Nikomachischen Ethik*: „Ist aber die Glückseligkeit eine der Tugend gemäß Tätigkeit, so muß sie vernünftigerweise der vorzüglichsten Tugend gemäß sein, und diese ist wieder die Tugend des Besten in uns.“ (1177 a 12)³⁵ Diese Tätigkeit ist für Aristoteles „eine betrachtende“. Mit dem Konzept der *theoría* (lat. *vita contemplativa*) ist die Muße eng verwandt. Entsprechend sagt Aristoteles auch im Fortgang dieser Stelle: „Die Glückseligkeit scheint weiterhin in der Muße zu bestehen. Wir opfern unsere Muße, um Muße zu haben, und wir führen Krieg, um in Frieden zu leben.“ (1177 b)³⁶ Auch in Senecas *De otio* finden wir den Zusammenhang von Muße, Tugend und Weisheit.³⁷ Für Seneca wurde der Mensch von der Natur gleichermaßen zur Kontemplation und zur Tätigkeit bestimmt. Das Besondere der Muße allerdings ist, dass sie trotz der scheinbaren Untätigkeit, die für sie charakteristisch ist, für den Weisen eine privilegierte Form ist, sich Kenntnisse über die Welt anzueignen. Gerade indem sich der Weise aus der Welt des *negotium* zurückzieht, um sich der Betrachtung in Muße hinzugeben, erfüllt er in höchstem Maße die Bestimmung des Menschen, denn dieser wurde von der Natur mit Neugierde ausgestattet und mit der Fähigkeit, die Schönheiten der Schöpfung wahrzunehmen und zu begreifen. Indem sich der Weise freiwillig aus der Geschäftigkeit der Welt zurückzieht, um sich der Muße hinzugeben, erfüllt er nicht nur seine Bestimmung, sondern erweist auch der Gesellschaft einen großen Dienst: Das von ihm

³⁵ Aristoteles, *Die Nikomachische Ethik*. Aus dem Griechischen und mit einer Einführung und Erläuterungen versehen von Olof Gigon, 6. Aufl., München 2004, 345.

³⁶ Ebd., 346.

³⁷ Seneca, *De otio. Über die Muße. De providentia. Über die Vorsehung*. Lateinisch/Deutsch. Übersetzt und herausgegeben von Gerhard Krüger, Stuttgart 2009, 3–23.

durch Betrachtung in Muße Erkannte kann er den Anderen in Form von Büchern mitteilen.

Man sieht an diesen Überlegungen, dass sich in der Muße ein anthropologisches Existential manifestiert, welches zugleich aber auch in einen gesellschaftlichen Kommunikationszusammenhang eingebunden ist. Der Mensch, so Seneca, strebt danach, seine naturgegebenen Anlagen zu verwirklichen. Dies gelingt ihm am besten, wenn er sich der Muße hingibt. Legitimiert wird dieses Verhalten in letzter Konsequenz dadurch, dass er die in der Muße gemachte Erfahrung und gewonnene Erkenntnis nicht für sich behält, sondern weitergibt. Damit wäre der grundlegende Nexus von Muße und Erzählen auch philosophisch begründbar.

1.3 Heterotopie oder: Muße und Textualität

Der Zusammenhang zwischen Muße und Textualität lässt sich analytisch erfassen, indem man auf ein Konzept von Michel Foucault zurückgreift, welches Rainer Warning zum Gegenstand eines literaturwissenschaftlichen Buches gemacht hat.³⁸ Gemeint ist das Konzept der Heterotopie, welches Foucault in einem 1967 bei einem Architektenkongress gehaltenen Vortrag entwickelt hat.³⁹ Unter Heterotopien versteht Foucault

[...] des sortes de contre-emplacements, sortes d'utopies effectivement réalisées dans lesquelles les emplacements réels, tous les autres emplacements réels que l'on peut trouver à l'intérieur de la culture sont à la fois représentés, contestés et inversés, des sortes de lieux qui sont hors de tous les lieux, bien que pourtant ils soient effectivement localisables.⁴⁰

Wie diese Definition deutlich macht, ist der Begriff sehr weit gefasst. Heterotopien sind sowohl konkrete Räume, die für sich selbst stehen, als auch Räume, die zeichenhaft auf andere Räume verweisen. Sie referieren auf die in einer jeweiligen Kultur möglichen realen Räume, auf die sie sich repräsentierend, infragestellend und invertierend beziehen können. Als Beispiele für Heterotopien nennt Foucault u.a. folgende Räume: Erholungsheim, Gefängnis, psychiatrische Klinik, Altersheim, Friedhof, Theater, Kino, Garten, Museum, Bibliothek, Bordell, Kolonie, Schiff.⁴¹ Insbesondere zwei Elemente sind Warning zufolge für Foucaults Heterotopiebegriff wichtig: Zum einen ist es die mit der Begriffstrias

³⁸ Rainer Warning, *Heterotopien als Räume ästhetischer Erfahrung*, München 2009.

³⁹ Michel Foucault, „Des espaces autres“, in: Foucault, *Dits et écrits. 1954–1988*, 4 Bde, hg. v. Daniel Defert u. François Ewald, Paris 1994, IV, 752–762.

⁴⁰ Ebd., 755 f.

⁴¹ In den hier zu betrachtenden Texten werden wir einige der Foucault'schen Heterotopien wiederfinden, insbesondere den Garten (im *Roman de la Rose*, bei Rousseau, Stifter und Goytisolo) beziehungsweise als erweiterte Form des Gartens den *locus amoenus* (im *Decameron*, bei Sannazaro), aber auch das Gefängnis (bei Stendhal und Semprún) und die Bibliothek (bei Cervantes, Montaigne und Proust).

„représentation“, „contestation“ und „inversion“ aufgerufene Gegenläufigkeit, das, was auch mit dem Begriff „contre-emplacement“ bezeichnet wird. Zum anderen geht das Imaginäre konstitutiv in Foucaults Begriffsdefinition ein.

Foucault zufolge ist der literarische Diskurs – oder genauer: eine Teilmenge der literarischen Texte seit 1800 – ein Konterdiskurs. Ausgehend von einer eher beiläufigen Anmerkung Foucaults⁴² versucht Warning das Konzept der poetischen Konterdiskursivität zu elaborieren. Zentral ist hierbei der Gedanke, dass literarische Texte als Konterdiskurse eingebettet bleiben in das jeweilige diskursive Umfeld. Warning nennt dies die „Dialektik von Einbettung und Ausbettung“.⁴³ Das Spezifische des literarischen Konterdiskurses ist demnach, dass in ihm andere, insbesondere epistemische Diskurse zitierend und repräsentierend aufgegriffen werden, dass diese aber einer imaginativen Bearbeitung unterzogen werden, wodurch eine Distanznahme erfolgt: „Literarische Konterdiskursivität ist also Diskursivität, setzt Diskurse voraus, aber als Folie, vor der sie sich artikuliert, als Kontexte, aus denen sie sich ausbettet.“⁴⁴ Durch diese einbettende Ausbettung entsteht die literaturtypische Distanznahme und es kommt zu einer Suspendierung der Ordnung des Diskurses. Die in Wissensdiskursen übliche Transparenz wird, so Warning, durch Dichte und Opazität ersetzt.

Was für den literarischen Diskurs allgemein gilt, wird nun von Warning im Hinblick auf den heterotopen Konterdiskurs spezifiziert. Hier kommt es zu einer Begegnung des literarischen Imaginären und der bereits in der außerliterarischen Realität vorhandenen, aus dem sozialen Imaginären gespeisten Heterotopie. Dabei „wird der reale Raum mit der konterdiskursiven Fiktion auch nicht transzendiert oder negiert, sondern als ein – mit C. Castoriadis gesprochen – bereits ‚aktuales‘ Imaginäres neuerlich aktiviert durch Hebung auf eine semiotische Reflexionsebene“.⁴⁵ Die literarische Darstellung von Heterotopen lässt sich somit beschreiben als „komplexitätssteigernde Neuerschließung im sprachlichen Medium“⁴⁶ und zudem als „Kipp-Spiel von Entbergung und Versagung“.⁴⁷

⁴² Michel Foucault, *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris 1966, 58 f.: „Or, tout au long du XIX^e siècle et jusqu'à nous encore – de Hölderlin à Mallarmé, à Antonin Artaud –, la littérature n'a existé dans son autonomie, elle ne s'est détachée de tout autre langage par une coupure profonde qu'en formant une sorte de ‚contre-discours‘, et en remontant ainsi de la fonction représentative ou signifiante du langage à cet être brut oublié depuis le XVI^e siècle.“

⁴³ Warning, *Heterotopien*, 24. – Zu einer systematischen Explikation des Konzepts der Konterdiskursivität vgl. Warning, „Poetische Konterdiskursivität. Zum literaturwissenschaftlichen Umgang mit Foucault“, in: Warning, *Die Phantasie der Realisten*, München 1999, 313–345. In seinem Heterotopie-Buch greift Warning auf diese früheren Überlegungen zurück.

⁴⁴ Warning, *Heterotopien*, 24.

⁴⁵ Ebd., 26 f. – Warning bezieht sich auf Cornelius Castoriadis, *L'institution imaginaire de la société*, Paris 1975.

⁴⁶ Warning, *Heterotopien*, 28.

⁴⁷ Ebd. – Mit dem Begriffspaar ‚Entbergung‘ und ‚Versagung‘ spielt Warning auf eine

Auf semiotischer Ebene kommt es dabei zu einer Verräumlichung des Textes durch Paradigmatisierung, durch die Entstehung eines Netzes „ana- und kategorischer Beziehbarkeiten“.⁴⁸ Texte, die in diesem Sinne heterotopisch strukturiert sind,

[...] konstituieren also einen Textraum von außerordentlicher semantischer Dichte. Sodann sich diese Dichte Wiederholungsstrukturen verdankt, baut sie sich nicht linear auf, sondern über die Selbstähnlichkeit von Rückkoppelungsschleifen, also über die variierende Neueingabe von schon Gesagtem bzw. Bekanntem. Wenn diese Nichtlinearität gleichwohl sukzessiv an Dichte gewinnt, so verdankt sich das nicht einer sie über- oder unterspannenden syntagmatischen Sujettfügung, sondern der vektoriell inversen Entfaltung des Textraums. Alles scheint auf den finalen Einbruch einer Transzendenz hinzudeuten, in und mit dem sich die über Wiederholungen aufgebaute semantische Spannung löst. Aber was sich als Lösung ankündigt, bleibt gleichwohl der Immanenz verhaftet, mit Borges gesprochen also eine sich ankündigende Offenbarung, die dann doch nicht statthat.⁴⁹

Was Warning über heterotopisch strukturierte Texte sagt, gilt, wie wir sehen werden, tendenziell auch für die im vorliegenden Buch zu untersuchenden Texte. Diese sind gekennzeichnet durch Texträume von „außerordentlicher semantischer Dichte“ und nähern sich dadurch im Übrigen den Eigenschaften poetischer Texte an. Indem diese Texte die Entstehung des Erzählens aus der Muße heraus darstellen und dadurch Muße zu einem wichtigen Element der Textstruktur machen, erwächst ihnen ein innerer Reflexionsraum der narrativen Entschleunigung,⁵⁰ in dem das Erzählen als Kommunikationshandlung zugleich vollzogen (beziehungsweise angekündigt) und in seinem Vollzug (beziehungsweise in seiner in die Zukunft projizierten Realisierung) betrachtet wird. Ein wichtiges Mittel der Entschleunigung ist die Verdichtung und Verräumlichung des Textes, von der Warning spricht. Die in diesen Texten gestalteten Mußeräume sind somit Beispiele für Heterotopien. Allerdings sind nicht alle Heterotopien Mußeräume; die beiden Begriffe sind nicht synonym, sondern hyperonym, ‚Heterotopie‘ ist der allgemeinere, ‚Mußraum‘ der spezifischere Begriff. Das von Warning zur textanalytischen Kategorie weiterentwickelte Foucault’sche Heterotopiekonzept wird hier aufgegriffen, weil es einerseits den Vorzug besitzt, Muße als Kategorie von Textualität semiotisch zu erfassen, und weil es andererseits ermöglicht, bestimmte Situationen und Räume in den untersuchten Texten in ihrem Differenzcharakter zur alltäglichen Wirklichkeit zu charakterisieren. Das Konzept wurde hier ausführlicher vorgestellt, damit bei Bedarf auf diese Erläuterungen zurück-

Überlegung von Jorge Luis Borges an, der in seinem Aufsatz „La muralla y los libros“ (1950) das Ästhetische als „inminencia de una revelación, que no se produce“ bestimmt; zitiert nach Warning, *Heterotopien*, 23.

⁴⁸ Ebd., 28.

⁴⁹ Ebd., 28f.

⁵⁰ Zum Prinzip der litarischen Entschleunigung allgemein vgl. Mathias Mayer, *Stillstand. Entrückte Perspektive. Zur Praxis literarischer Entschleunigung*, Göttingen 2014.

verwiesen werden kann. (Das gleiche gilt im Übrigen für die Ausführungen im Anschluss an Karl Eibl.) Es soll nun im Folgenden darum gehen zu untersuchen, wie sich der grundlegende poetologische Nexus von Erzählern und Muße als ein zentrales Strukturelement in wichtigen literarischen Texten vom späten Mittelalter bis zur Gegenwart je unterschiedlich begreifen und beschreiben lässt.

2. *Le Roman de la Rose*

Der *Roman de la Rose* hat zwei Verfasser: Guillaume de Lorris und Jean de Meun. Der erste Verfasser hinterließ ein Manuskript in der Länge von ca. 4.000 Versen, dessen Entstehung auf ca. 1230 datiert wird. Der zweite Verfasser knüpfte etwa ein halbes Jahrhundert später an dieses unvollendet gebliebene Manuskript an und schrieb ca. 17.500 Verse. In der Edition von Armand Strubel¹ umfasst der Gesamttext 21.677 Verse, wobei dem zugrunde gelegten Manuskript BN fr. 378 ein Folioblatt fehlt. Über den Verfasser des ersten Textes, Guillaume de Lorris, ist nichts bekannt; man weiß von seiner Existenz überhaupt nur dadurch, dass sein Nachfolger Jean de Meun seinen Namen erwähnt: „Ci endroit fina maistre Guillaume de Lorris cest roumanz, que plus n'en fist, ou pour ce qu'il ne vost ou pour ce qu'il ne pot. Et pour ce que la matiere embelissoit a plusors, il plot a maistre Jehan Chopinel de Meun a parfaire le livre et a ensivre la matiere.“² Von Jean de Meun weiß man, dass er ein Pariser Kleriker war, und aufgrund der Erwähnung bestimmter historischer Ereignisse in seinem Text kann man das ungefähre Datum der Niederschrift erschließen, nämlich um 1270/1280.³

Der *Roman de la Rose* gehört zu den im Mittelalter meistgelesenen Texten. Es sind mehr als 300 Manuskripte erhalten geblieben, und der Text wurde vielfach aufgegriffen und kommentiert, etwa zu Beginn des 15. Jahrhunderts im Rahmen einer *Querelle*, an der Christine de Pisan beteiligt war und bei der es um die Frage ging, ob der Text misogyn sei.⁴ Selbst in der Renaissance war

¹ Guillaume de Lorris/Jean de Meun, *Le Roman de la Rose*. Édition d'après les manuscrits BN 12786 et BN 378, traduction, présentation et notes par Armand Strubel, Paris 1992.

² *Le Roman de la Rose*, 268. – An dieser Stelle beendete Meister Guillaume de Lorris diesen Roman. Er hat nicht mehr geschrieben, entweder weil er nicht wollte oder weil er nicht konnte. Und weil der Gegenstand vielfach Gefallen weckte, beschloss Meister Jehan Chopinel de Meun, das Buch zu vollenden und den Gegenstand fortzusetzen. (Soweit nicht anders vermerkt, stammen die deutschen Übersetzungen hier und im Folgenden vom Verfasser dieses Buches. Bei der Übersetzung des altfranzösischen Textes des *Roman de la Rose* habe ich die neufranzösische Übertragung von Strubel zu Rate gezogen.)

³ Vgl. Armand Strubels Einleitung zu seiner Ausgabe, wo er schreibt: „Par les recoulements d'allusions à l'actualité, on situe sa continuation du *Roman de la Rose* entre 1269 et 1278, et, par déduction, la date du premier poème vers 1230 [...].“ (Ebd., 7)

⁴ Vgl. hierzu Christine de Pisan/Jean Gerson/Jean de Montreuil/Gontier et Pierre Col, *Le débat sur le Roman de la Rose*. Édition critique, introduction, traductions, notes par Eric Hicks, Paris 1977, sowie Virginie Greene, „Le débat sur le *Roman de la Rose* comme document d'histoire littéraire et morale“, in: *Cahiers de recherches médiévales et humanistes* 14 spécial (2007), 297–311.

der Text vereinzelt noch bekannt, beispielsweise wurde er von Ronsard lobend erwähnt.⁵

Die Bekanntheit des *Rosenromans* verdankt sich im Spätmittelalter vor allem dem weit ausgreifenden zweiten Teil von Jean de Meun. Diesen bezeichnet Armand Strubel als „véritable somme des connaissances de l'époque où, à côté de l'amour, sont abordés les sujets les plus divers, voire les plus inattendus: astronomie, cosmogonie, religion, actualité, lois de l'optique, sujets moraux et philosophiques comme la noblesse, l'argent, le règne de Fortune, le libre arbitre, etc.“⁶ Den narrativen Rahmen für diese in Form von weit ausgreifenden Digressionen, Kommentaren, Reflexionen, Erläuterungen usw. sich manifestierende Zusammenführung von Wissensbeständen des späten Mittelalters findet man im ersten Teil des Textes, der eine Liebesallegorie erzählt. Diesen ersten Teil möchte ich hier ausführlicher analysieren, weil er für den poetologischen Zusammenhang von Muße und Erzählen besonders aufschlussreich ist. Der zweite, von Jean de Meun stammende Teil wird nur insofern betrachtet, als er an bestimmte, im ersten Teil angelegte Textstrukturen anknüpft.

2.1 Das Eindringen in den Raum der Muße als Voraussetzung des Erzählens

Ein Ich-Erzähler berichtet von einem Traum, den er im Alter von 20 Jahren hatte; der Inhalt seiner Erzählung entspricht dem Inhalt des Traumes. Somit sind drei Ich-Instanzen im Spiel: das erzählende Ich, das träumende Ich und das erlebende Ich des Traumes. Daraus ergibt sich eine komplexe Erzählsituation, auf die später noch genauer einzugehen sein wird. An dieser Stelle ist zunächst festzuhalten, dass durch die Einbettung des Erzählten in einen Traum ein Distanz- und Reflexionsverhältnis markiert wird, das das Erzählte als Funktion einer Heterotopie erscheinen lässt.⁷ Dies bestätigt auch die der erzählten Handlung zugrundelie-

⁵ Zur Verbreitung und Rezeption des *Roman de la Rose* vgl. Karl August Ott, *Der Rosenroman*, Darmstadt 1980, 13–45.

⁶ *Le Roman de la Rose*, 5 f.

⁷ Wie in der Einleitung dieses Buches dargelegt wurde, rekonstruiert Rainer Warning, *Heterotopien als Räume ästhetischer Erfahrung*, München 2009 das Heterotopie-Konzept, welches Michel Foucault in seinem Beitrag „Des espaces autres“, in: Foucault, *Dits et écrits*, 4 Bde, hg. v. Daniel Defert u. François Ewald, Paris 1994, IV, 752–762, entwickelt hat. Ein zentrales Moment dieses Heterotopie-Konzepts ist Warning zufolge das Imaginäre, welches sich u.a. in dem von Foucault verwendeten Beispiel des Spiegels manifestiert. „Das also wäre die heterotope Inversion: eine Reflexionsfigur, die eine Außenperspektive konstituiert, deren 'Ursprung' in der Tiefe des virtuellen Raums hinter dem Glas zu verorten wäre. Nimmt man diesen virtuellen Raum als den eines noch gestaltlosen Imaginären, dann leistet die ihm entspringende Perspektive eine Gestaltwerdung des Imaginären: In der inversen Perspektive konstituiere ich mich als Spiegelbild, d.h. als Fiktion, und dies an dem realen Ort, von dem aus ich in den Spiegel blicke.“ (Warning, *Heterotopien*, 14) Den Heterotopie-Auf-

gende Raumstruktur, die durch mehrfach gestaffelte Ein- und Ausgrenzungen sowie Verdoppelungen gekennzeichnet ist. Innerhalb der Diegese spielt das Prinzip der Spiegelung, wie noch genauer zu zeigen sein wird, eine zentrale Rolle.⁸

Betrachten wir nun genauer die Handlung. In dem erzählten Traum macht das Ich in einer anmutigen Landschaft entlang einem Bach einen Spaziergang und gelangt zu einem von einer hohen Mauer umgebenen Garten, der ebenfalls deutliche Züge einer Heterotopie trägt. Das Ich erblickt eine Reihe von allegorischen Figuren, die in Form von Illustrationen die Mauer des Gartens verzieren. Dabei handelt es sich um die Laster „haine“ (Hass), „felonie“ (Treulosigkeit), „vilonie“ (Gemeinheit), „covoitisse“ (Habgier), „avarice“ (Geiz), „envie“ (Neid), „tristece“ (Traurigkeit), „vieillesce“ (Alter), „papelardie“ (Heuchelei), „povretez“ (Armut), die ausführlich beschrieben werden (V. 130–462). Die Mauer, die den Garten umgibt und den Zugang zu ihm verhindert, ist somit nicht nur eine räumliche, sondern auch eine axiologische Grenze: die auf der Außenseite der Mauer dargestellten Laster sollen offenbar aus dem Garten ferngehalten werden. Der Protagonist dagegen fühlt sich zu dem Garten hingezogen, dessen Schönheit und Annehmlichkeit für ihn zunächst nur indirekt erkennbar werden, indem er die Vögel singen hört und die offenbar über die Mauer hinausragenden Bäume erblickt:

Cil vergiers en tres biau lieu sist: / Qui dedens mener me volssist / Ou par eschiele ou par degre, / Je l'en seüssse mout bon gré, / Car tel chose ne tel deduit / Ne vit nus hom, si com je cuit, / Com il avoit en ce vergier. / Car li leus d'oissiaus herbergier / N'estoit ne desdeingneus ne chiches; / Onc mes ne fu .i. leu si riches / D'arbres ne d'oissillons chantanz, / Qu'iluec avoit d'oissiaus .iij. tanz / Qu'en tout le roiaume de france. / Molt ere bele l'accordance / De lor piteus chanz a oir: / Li monz s'en deüst esjoir. / Je endroit moi mout n'esjoi / Si durement quant je l'oi, / Que n'en preise pas .c. livres / Se li pasages fust de-livres, / Que enz n'entrasse et veïsse / La semblance, que dieus garisse, / Des oissiaus qui laienz estoient, / Qui envoisement chantoient / Les dances d'amors et les notes / Ple-sanz, cortoises et mignotes. (V. 471–496)⁹

satz von 1967 stellt Warning in einen Zusammenhang mit Foucaults allererster Publikation, der 1954 erschienenen Einleitung zur französischen Ausgabe von Ludwig Binswangers *Traum und Existenz* (*Dits et écrits*, I, 65–119), in der Foucault, so Warning, „eine Theorie des Imaginären entwickelt hat“ (Warning, *Heterotopien*, 15). Ein wichtiger Referenzhorizont dieser Foucault'schen Theorie des Imaginären sind anthropologische Raumkonzepte, die sich u.a. mit den Namen Brentano, Husserl und Binswanger verbinden. Der Traum ist für Foucault der Ort („espace onirique“, *Dits et écrits*, I, 101), an dem sich die Imagination manifestiert; und diese ist für ihn „par essence iconoclaste“ (*Dits et écrits*, I, 116). In diesem Sinne kann man auch den Traum als eine Art Heterotopie auffassen.

⁸ Foucault zufolge („Des espaces autres“, 756) ist der Spiegel sowohl Utopie als auch Heterotopie: „Le miroir, après tout, c'est une utopie, puisque c'est un lieu sans lieu. [...] Mais c'est également une hétérotopie, dans la mesure où le miroir existe réellement et où il a, sur la place que j'occupe, une sorte d'effet en retour; c'est à partir du miroir que je me découvre absent à la place où je suis puisque je me vois là-bas.“

⁹ Dieser Garten befand sich an einem sehr schönen Ort: / Wer mich hätte hineinführen wollen, / Entweder über eine Leiter oder über eine Treppe, / Dem wäre ich sehr dankbar

Der Garten befindet sich an einem Ort, der durch natürliche Schönheit ausgezeichnet ist: die Bäume, der Bach und der Vogelgesang sind typische Elemente des *locus amoenus*, welchen Ernst Robert Curtius folgendermaßen definiert: „Er ist [...] ein schöner, beschatteter Naturausschnitt. Sein Minimum an Ausstattung besteht aus einem Baum (oder mehreren Bäumen), einer Wiese und einem Quell oder Bach. Hinzutreten können Vogelgesang und Blumen.“¹⁰ Besonders wichtig ist außerdem an dieser Stelle die ästhetische Dimension, die mit dem Vogelgesang verbunden ist („Molt ere bele l'acordance/De lor piteus chanz a oir“). Der *locus amoenus* ist ein topischer Ort der Muße, der die Menschen dazu einlädt, sich der Kontemplation und der Reflexion über Kunst und Literatur hinzugeben. Er wird uns im Laufe dieses Buches immer wieder begegnen, etwa bei Boccaccio, Sannazaro, Cervantes, Rousseau, Stendhal oder Semprún.

Doch der durch eine Mauer geschützte Innenraum des Gartens ist schwer zu erreichen und weckt das Begehrten des erlebenden Ichs, welches darauf gerichtet ist, in den Garten einzudringen. Nach einigem Suchen findet der Protagonist eine kleine verschlossene Tür, an die er lautstark anklopft. Da erscheint ein Mädchen, das sich ihm als „oiseuse“, die ‚Müßige‘, vorstellt (V. 582) und deren Schönheit ausführlich beschrieben wird. Wie auch bei den Protagonistinnen der höfischen Romane (Enide, Laudine, Yseut) wird die Schönheit von Oiseuse in Superlative gefasst: Bis hin nach Jerusalem gebe es keine Frau, die einen so wohlgeformten Leib habe wie sie (V. 542 f.); ja, auf der ganzen Erde werde man keinen schöneren finden (V. 549). In der Hand hält sie einen Spiegel (V. 557), und der Erzähler sagt über sie, dass ihre Hauptbeschäftigung darin bestehe, ihre Schönheit zu pflegen:

Il paroit bien a son ator / Qu'ele ere pou enbesoingnié: / Quant ele s'estoit bien pignié / Et bien paree et bien atornee, / Ele avoit faite sa jornee. / Molt avoit bon tens et bon may, / Qu'ele n'avoit sousi n'esmay / De nule rien fors seulement / De soi atorner noblement. (V. 566–574)¹¹

gewesen, / Denn eine solche Sache und ein solches Vergnügen / Hat, so scheint mir, noch niemand gesehen, / Wie es in diesem Garten vorhanden war. / Denn als Heimstätte von Vögeln / War dieser Ort sehr großzügig; / Noch niemals zuvor war ein Ort so reich bestückt / Mit Bäumen und Singvögeln, / Denn dort gab es dreimal so viele Vögel / Wie im ganzen Königreich Frankreich. / Äußerst schön war der Zusammenklang / Ihrer klagenden Gesänge zu vernehmen: / Die Welt hätte sich dessen erfreuen müssen. / Was mich betrifft, so freute ich mich / So sehr, als ich das hörte, / Dass ich nicht für hundert Pfund, / Wenn der Zugang frei gewesen wäre, / Es vermieden hätte hineinzugehen und zu erblicken / Die Schönheit der Vögel – Gott möge sie bewahren –, / Die sich darin befanden / Und fröhlich sangen / Liebestänze und Töne, / So angenehm, höfisch und anmutig.

¹⁰ Ernst Robert Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, 11. Aufl., Tübingen/Basel 1993, 202.

¹¹ An ihrer äußeren Erscheinung ist erkennbar, / Dass sie wenig beschäftigt war: / Wenn sie sich gut gekämmt hatte / Und gut gekleidet und gut geschmückt, / Dann hatte sie ihr Tagwerk verrichtet. / Sie ließ es sich wirklich gut ergehen und genoss die Zeit, / Denn sie hatte keinerlei Sorgen, / Abgesehen davon, / Dass sie sich edel kleiden und schmücken

Oiseuse hat also einen wohlgeformten Leib, in dessen Pflege sie viel Zeit investieren kann; darin manifestiert sich auf der Ebene der Fiktion eine konkrete physische Präsenz, die man auch als Indiz einer sozialen Zugehörigkeit interpretieren kann. Oiseuse gehört der sozial privilegierten „leisure class“ an.¹² Ihre physische Präsenz hat zugleich eine über die soziale Zugehörigkeit hinausweisende zeichenhaft-allegorische Funktion; Oiseuse verkörpert metonymisch die durch die Umhegung des Gartens eingegrenzte höfische Wertsphäre, indem sie es ist, die als Türhüterin den Zugang zu jenem geschützten Innenraum des Gartens reguliert, welchen zu erreichen der Protagonist sich vorgenommen hat. Ihre komplexe allegorische Bedeutung wird nicht nur durch ihren sprechenden Namen und ihre Funktion als Türhüterin angezeigt, sondern auch durch die Tatsache, dass sie eine goldbetresste Krone trägt und in diese Krone einen aus Rosen geflochtenen Kranz („Un chapel de rouse“, V. 555). Das Attribut der Rose verweist auf den Titel des Textes – „li romanz de la rose“ (V. 37) – und damit auf das zentrale Handlungselement: die Suche des erlebenden Ichs nach der zu pflückenden Rosenknospe. Oiseuse hat also einerseits die Funktion, als Türhüterin den Zugang zum Garten zu regulieren: Indem sie es dem Protagonisten gestattet, die Grenze zwischen Außen- und Innenraum zu überschreiten, erkennt sie eine Affinität zwischen ihm und den Werten, die innerhalb des Gartens gelten und für die sie als Figur der Muße selbst auch einsteht. Andererseits ermöglicht sie dadurch die weitere Entfaltung der Handlung, die innerhalb des Gartens stattfin-

wollte. – Hinsichtlich der Bewertung von Oiseuse ist sich die Forschung uneins; Gregory M. Sadlek, „Interpreting Guillaume de Lorris’s Oiseuse: Geoffrey Chaucer as Witness“, in: *South Central Review* 10, 1 (1993), 22–37, weist darauf hin, dass es zwei gegensätzliche Bewertungsmuster gebe: „To one group of critics, Oiseuse represents a personal vice, perhaps lechery or idleness or laziness. Critics holding this view believe that Oiseuse is a reprehensible figure, justly condemned by Guillaume and all historically aware readers of the *Roman*. To the other group of critics, Oiseuse represents a virtue. She might be the aristocratic leisure necessary for the contemplation of beauty or even the pleasure of beauty itself. For them Oiseuse is an attractive figure and a necessary condition for the practice of Courtly Love.“ (22) Die Analyse diverser Rezeptionszeugnisse aus der Feder von Geoffrey Chaucer, der den *Roman de la Rose* ins Mittelenglische übertragen hat, führt Sadlek zu der Schlussfolgerung, dass Oiseuse für mittelalterliche Leser eine mehrfach deutbare Figur war und dass dies der mehrfachen Lesbarkeit des *Roman de la Rose* – entweder als „heresy against the religion of love“ oder als „endorsement of love and faithfulness“ (32) – entspricht. „On the whole, Chaucer’s various references support the findings of Badel and Huot: medieval readers found in the *Roman* an authority on love from which each could draw a lesson suitable to his or her own needs.“ (Ebd.) – In jedem Fall wird hieran bereits erkennbar, dass die Figur der Oiseuse eine poetologische und epistemologische Bedeutung besitzt.

¹² Der Terminus „leisure class“ wurde geprägt von Thorstein Veblen, *The Theory of the Leisure Class. An Economic Study of Institutions*, New York 1965 (1. Aufl. 1899). Unter „leisure class“ versteht der Autor die Oberschicht in stratifizierten Gesellschaften, deren Angehörige „are by custom exempt or excluded from industrial occupations, and are reserved for certain employments to which a degree of honour attaches“ (1). Solche als ehrenvoll gelgenden Tätigkeiten sind insbesondere das Kriegshandwerk und das Priestertum.

den wird.¹³ Sie vereint also in sich die statisch-paradigmatische (die Werteopposition und die räumliche Opposition zwischen Innen und Außen betreffende) und die dynamisch-syntagmatische Dimension der Handlung (die Suche nach der Rose, das Überschreiten der Grenze zwischen Außen und Innen). Oiseuse ist somit eine poetologische Allegorie und als solche ein wichtiges Teilelement des komplexen Selbstbeschreibungsdispositivs des *Rosenromans*.¹⁴

Oiseuse erklärt dem Ich, dass sie befreundet sei mit „deduiz“ („Vergnügen“), dem Besitzer des Gartens. Dieser habe die im Garten wachsenden Bäume aus fernen Ländern herbeischaffen lassen und sie dort angepflanzt. Außerdem habe er die hohe Mauer um den Garten herum errichten und die auf der Mauer befindlichen Bilder von Lastern anbringen lassen. Raumsemantisch werden durch diese Struktur sehr deutlich die Grenzen zwischen Außenraum und Innenraum markiert.¹⁵ Diese Grenzen sind nicht natürlich, sondern künstlich. Wer sie überschreitet, vollzieht einen bedeutungsvollen, kulturell markierten und somit er-

¹³ „Oiseuse n'ouvre pas seulement le guichet du jardin, mais tout le déroulement du roman. L'oisiveté [...] permet, comme il ressort du prologue, l'élaboration de l'œuvre même – la volonté de raconter le rêve [...].“ (Michel Zink, „République des Lettres et *otium* lettré au Moyen Âge“, in: Marc Fumaroli [Hg.], *L'otium dans la République des Lettres*, Paris 2011, 1–16, hier 16)

¹⁴ Zur allegorischen, ideologischen und der daran geknüpften poetologischen Funktion von Oiseuse vgl. auch Jean Batany, „Miniature, allégorie, idéologie: ‚Oiseuse‘ et la mystique monacale récupérée par la ‚classe de loisir‘“, in: Jean Dufournet (Hg.), *Études sur le Roman de la Rose de Guillaume de Lorris*, Genf 1984, 7–36. Ausgehend von dem Befund, dass Oiseuse einerseits ein „personnage complètement détendu“ (12) sei, welcher „jouit d'un éternel présent“ (ebd.), andererseits aber die Funktion habe, den Protagonisten in den Garten einzulassen und dadurch die Entstehung narrativer Dynamik zu ermöglichen, kommt Batany zu der Einschätzung, dass die Begegnung mit Oiseuse „constitue proprement cette ‚aventure‘ qui, selon l'analyse classique de Jean Frappier, fait passer d'un monde à l'autre dans le lai breton“ (13). Diese widersprüchliche Überlagerung unterschiedlicher Funktionen deutet Batany sodann als eine Manifestation des Allegorischen, welches zugleich Personifikation, Gefühl, Charaktermerkmal, Verhalten, Habitus und Aktant sein kann (19). Dementsprechend sei Oiseuse eine Figur der Muße, die als Möglichkeitsbedingung der ‚höfischen Liebe‘ inszeniert werde: „Ce ‚loisir‘ nécessaire, c'est à la fois celui qui donne à l'amoureux le temps de s'occuper d'une femme, celui qui permet à la femme de soigner sa beauté, mais aussi celui qui crée, dans toute une classe sociale, les conditions nécessaires au développement de l'amour courtois.“ (21) Da die höfische Liebe aber eine Funktion literarischen Erzählens sei, deutet Batany die Figur der Oiseuse völlig zu Recht auch als „condition préalable essentielle à la réalisation du projet narratif“ (19) – mithin als poetologische Metonymie. Auf ideologischer Ebene sei die von Guillaume gezeichnete „image littéraire plus ou moins ‚oisive‘ de l'aristocratie“ (34) nicht etwa, wie andere Forscher vermutet hätten, „un rêve de bourgeois, exclu“, sondern „un pôle vers lequel l'idéologie de la classe nobiliaire s'incline périodiquement sous la pression de la ‚paix du roi‘ et du développement de l'administration monarchique“ (ebd.).

¹⁵ Zur Raumsemantik in literarischen Texten vgl. die grundlegenden Bemerkungen bei Jurij M. Lotman, *Die Struktur literarischer Texte*, übers. v. Rolf-Dietrich Keil, München 1972, 311–329 („Das Problem des künstlerischen Raums“).

eignishaften Raumwechsel.¹⁶ Der paradiesische Innenraum des Gartens definiert sich durch die Exklusion negativer Eigenschaften, insbesondere jener, die durch die in die Mauer eingeschriebenen Laster allegorisch repräsentiert werden. Die ebenfalls allegorischen Namen der Bewohner des Innenraums, Oiseuse und Deduiz, verweisen auf die Bedingungen, welche erfüllt sein müssen, wenn man sich in den Garten hineinbegeben möchte. Nicht nur muss man die menschlichen Laster hinter sich lassen, sondern man muss auch über Reichtum und Muße verfügen, um sich in jenem semantischen Teilbereich aufzuhalten zu dürfen, der durch die Mauern des Gartens begrenzt wird. Reichtum, Muße und Vergnügen beziehungsweise Unterhaltung verweisen auf eine besondere Wertsphäre, die sich von ihrer Umgebung abgrenzt und in der eine andere Zeitlichkeit herrscht. Diese wiederum verweist metonymisch auf die Bedingungen der Rezeption von ‚Literatur‘ in mittelalterlichen Texten.¹⁷

Erwartbarerweise wird das erlebende Ich von dem Wunsch ergriffen, sich Deduiz und seinen Freunden hinzugesellen zu dürfen. Nachdem das Ich gegenüber Oiseuse diesen Wunsch geäußert hat, erhält es von ihr die Erlaubnis, den Garten zu betreten (V. 631 ff.). Zunächst wird der Garten, der vom Erzähler auch als irdisches Paradies bezeichnet wird,¹⁸ in seiner Schönheit beschrieben. Die vom erlebenden Ich wahrgenommenen Annehmlichkeiten des Gartens führen zu einer Erheiterung seines Gemüts (V. 680 ff.) und zu seiner Dankbarkeit gegenüber Oiseuse, die ihm die Tür des Gartens geöffnet hat. Nach einigem Suchen begiebt sich das erlebende Ich Deduiz (V. 718 ff.) und kann beobachten, wie er in der Gesellschaft seiner Freunde, die aussehen wie „anges empenez“ (V. 724), sich an Tanz und Gesang erfreut. Eine Dame mit Namen „cortoissie“ fordert das erlebende Ich auf, sich der Gesellschaft anzuschließen und bei Spiel und Tanz mitzumachen (V. 783 ff.).

¹⁶ Vgl. hierzu ebd., 332 (im Text kursiv): „Ein Ereignis im Text ist die Versetzung einer Figur über die Grenze eines semantischen Feldes.“

¹⁷ Die im *Roman de la Rose* evozierte höfische Sphäre, die im Wesentlichen eine literarisch vermittelte ist, ist eine Welt des Festes und der Muße. In der Muße spiegeln sich auch die Rezeptionsbedingungen der diese Welt modellierenden Texte. So hat Rainer Warning in seiner grundlegenden Untersuchung zu „Formen narrativer Identitätskonstitution im höfischen Roman“, in: Odo Marquard/Karlheinz Stierle (Hg.), *Identität*, München 1979, 553–589, darauf hingewiesen, dass „die fiktionsimmanenter aufgebauten Erzählsituationen“ der Artusromane „lebensweltliche Rezeptionssituationen“ spiegeln, „die durch Muße, durch Fest- und Feiertagsstimmung gekennzeichnet sind. Vorlesen und Zuhören werden hier zum Selbstgenuss einer Bildungselite, die in diesen Texten primär kultivierte Unterhaltung suchte“ (589). Der grundlegende Zusammenhang von Muße und Erzählen wird bei Warning allerdings nicht untersucht. Vgl. hierzu auch den von Warning in einer Fußnote als Beleg erwähnten Beitrag von Hugo Kuhn, *Tristan*, *Nibelungenlied*, *Artusstruktur*, Sitzungsberichte der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, philosophisch-historische Klasse, 1973, H. 5, 37.

¹⁸ „Et sachez que je cuidai estre/Pour voir en paradis terestre“ (V. 635 f.). – Und wisset, dass es mir schien,/Als wäre ich wahrhaftig im irdischen Paradies.

2.2 Amor, Narziss und metapoetische Spiegelungen

Ebenfalls mit von der Partie ist der Liebesgott Amor („Li dieus d'amors“, V. 865), der im weiteren Verlauf der Handlung eine zentrale Rolle spielen wird. Wenn man bedenkt, dass ein wichtiger Teil der mittelalterlichen volkssprachlichen Literatur dem Thema der Liebe gewidmet ist (man denke etwa an die Lyrik der Troubadours, an den höfischen Roman, an den Tristanroman oder auch an die Prosaromane), dann wird klar, dass die Amorfigur wie auch Oiseuse ein Element der Selbstbezüglichkeit verkörpert. In der Nähe von Amor befinden sich die Damen „biautez“ (V. 989), „richece“ (V. 1014), „largesce“, (V. 1124), „franchise“ (V. 1188) und „cortoisie“ (V. 1226). Richece hält an ihrer Hand einen jungen Mann, der als ihr „amis veriteus“ (V. 1108) bezeichnet wird. Largesce hält einen Ritter aus dem Geschlecht von König Artus an der Hand (V. 1173). Franchise wird begleitet von einem namenlosen jungen Knappen, während Cor-toisie in Begleitung eines Ritters ist. Ebenfalls mit von der Partie sind Oiseuse und „joenesce“.

Mit der Beschreibung des Tanzes und der Gemeinschaft von Damen und Rittern beziehungsweise jungen Männern ist das Thema Liebe deutlich markiert. Die allegorische Amorfigur steht im Zentrum dieser Konfiguration. Angesichts der in höfischer Gemeinschaft sich ergehenden Idealgesellschaft entbrennt das erlebende Ich in dem Verlangen, den Garten noch genauer kennenzulernen, zu erkunden, welche Bäume dort wachsen, die dazu geeignet sind, dass die Liebenden sich in ihrem Schatten erholen; kurz, sein Wunsch ist es, sich vollständig mit dieser Gesellschaft zu vereinen und in sie einzugehen: „Dieus com avoient bone vie! / Fous est qui n'a d'autel envie: / Qui autel vie avoir porroit, / De meilleur bien se sofferoit, / Qu'il n'est nus graindres paradis / Qu'avoir amie a son devis.“ (V. 1292–1297)¹⁹ Diese Formulierung legt in ihrer Allgemeingültigkeit nahe, dass nicht nur der Protagonist, sondern jedermann, also auch der Leser des Textes, diesen Wunsch verspüren müsse.

Als das erlebende Ich in dem Garten spazieren geht, folgt ihm Amor mit einem goldenen Bogen in der Hand (V. 1298 ff.). Es wird beschrieben, was das Ich zu sehen bekommt: die Bäume des Gartens (V. 1324 ff.), die Tiere (V. 1372 ff.), die Blumen (V. 1398 ff.). Dabei wird auch auf die Grenzen des Sagbaren hingewiesen: „Orandroit m'en covenra taire / Car je ne porroie retraire / Dou vergier toute la biaute / Ne la grant delitable.“ (V. 1410–1413)²⁰ Mit diesem Unsagbarkeits-

¹⁹ Mein Gott, was hatten sie für ein angenehmes Leben! / Wer keine Lust auf ein solches Leben haben sollte, wäre verrückt. / Wer ein solches Leben haben könnte, / Würde auf ein größeres Gut verzichten, / Denn es gibt kein größeres Paradies, / Als wenn man eine Freundin bei sich hat.

²⁰ Nun muss ich schweigen, / Denn ich könnte nicht / Die ganze Schönheit des Gartens beschreiben / Und auch nicht seine große Annehmlichkeit.

topos²¹ verweist der Erzähler zurück auf die Beschreibung von Oiseuse, welche er ebenfalls unterbrechen musste, da, wie er sagt, ein Jahr nicht ausreichen würde, um die Schönheit der Rosengirlande erschöpfend mitzuteilen („Ne l'avroie ouan devisé“, V. 554). Die Beschreibung der Schönheit ist somit ein Gegenstand, an dem sich die Mitteilungskraft der Sprache selbstreflexiv bricht.

Bei seiner Erkundung des Gartens findet das erlebende Ich schließlich einen Brunnen (V. 1422 ff.). Dieser ist mit einer Inschrift versehen, derzufolge an diesem Ort der schöne Narziss gestorben sei. Erzählt wird im Folgenden die Geschichte von Narziss, der sich der ihn liebenden Nymphe Echo aus Hochmut verweigert hat, woraufhin sie aus Verzweiflung gestorben ist. Vor ihrem Tod aber hat sie Gott gebeten, dass zur Strafe Narziss von einer unerfüllbaren Liebe ergriffen werden solle, auf dass er am eigenen Leib verspüre, welchen Schmerz ein Liebender empfindet, der schmälich abgewiesen wird. Gott erfüllt den Wunsch der sterbenden Echo, indem er dafür sorgt, dass Narziss an dem Brunnen sich in sein eigenes Spiegelbild verliebt. Aus Verzweiflung darüber, dass er das Objekt seiner Liebe niemals erreichen kann, stirbt Narziss dann schließlich seinerseits. „Lors se sot bien amors vengier / Dou grant orgueil et dou dongier / Que narcisus li ot mene. / Bien li fut lors guerredone / Qu'il musa tant a la fontaine, / Qu'il ama son ombre demeine. / Si en fu morz a la parclose: / Ce fu la some de la chose.“ (V. 1486–1493)²²

Mit dieser aus der Antike überlieferten Anekdoten wird im Text das Thema ‚Die Macht Amors‘ eingeführt, welches im weiteren Verlauf in den Mittelpunkt rücken wird. Es wurde bereits darauf hingewiesen, dass das erlebende Ich im Garten nicht allein unterwegs ist, sondern dass Amor ihm heimlich gefolgt ist. Indem das erlebende Ich nun der Liebe in Gestalt des Narziss-Brunnens und der damit verbundenen Geschichte begegnet, wird vorweggenommen, was im Folgenden im Verlauf der Handlung eintreten wird, nämlich dass es zur direkten Konfrontation mit Amor kommen wird. Der neugierige Beobachter und Protagonist bezieht mithin auch – völlig zu Recht – den von ihm erblickten Brunnen auf seine eigene Situation: Nachdem er die Narziss-Inschrift gelesen hat, entfernt er sich vom Brunnen und wagt es nicht, in ihn hineinzublicken, da ihn offenbar die Angst erfasst, ihm könnte es genau wie Narziss ergehen (V. 1508–1515).

Allerdings erfolgt sodann ein Sinneswandel, der dazu führt, dass er sich doch dem Brunnen nähert und ihn genauer betrachtet. Dabei entdeckt er, dass sich in dem Brunnenboden zwei Kristalle befinden (V. 1535 ff.), in denen sich der

²¹ Zu diesem Begriff vgl. Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, 168–171.

²² Da verstand es Amor wohl, sich zu rächen / Für den großen Stolz und die Verachtung, / Die Narziss ihm gegenüber gezeigt hatte. / Er wurde gut dafür belohnt, / Denn er sinnierte so lange an dem Brunnen, / Dass er sich in sein eigenes Spiegelbild verliebte / Und deswegen am Ende starb. / Darauf lief die ganze Geschichte hinaus.

gesamte Garten zur Hälfte spiegelt.²³ Mit dieser Spiegelung wird in den Text eine *mise en abyme*²⁴ eingebaut, denn man muss bedenken, dass sich das Ich, wie sich im Folgenden noch deutlicher herausstellen wird, auf die Suche nach dem Objekt seiner Liebe begeben wird. Dieses Objekt ist die Rose, die dem Gesamttext ihren Namen verleiht. So heißt es zu Beginn des Textes: „Ce est li roman de la rose/Ou l'art d'amours est toute enclose.“ (V. 37–38)²⁵ Der Erzähler berichtet davon, dass er in seinem zwanzigsten Lebensjahr einen Traum gehabt habe, dessen Inhalt dann später tatsächlich eingetreten sei. Es handelt sich also um einen prophetischen Traum, der nun, so das Vorhaben, seinerseits in einen poetischen Text verwandelt werden soll („rimoier“, V. 31), und zwar, gemäß dem Auftrag Amors, mit dem Ziel, die Herzen der Leser für die Liebe zu sensibilisieren. Wir haben es also mit einer komplexen Relation zwischen Abbild und Urbild zu tun. Der Traum ist das Abbild (man könnte auch sagen: die Präfiguration) einer später tatsächlich eintretenden Wirklichkeit im Leben des Erzählers, das heißt der Traum bildet diese Wirklichkeit prophetisch vorwegnehmend ab. Seinerseits wird nun der Traum abgebildet durch den poetischen Text, den der Erzähler im Auftrag Amors schreibt, um eine Gemeinschaft der Liebenden zu erreichen, der er selbst angehört. In diesem Traum nun berichtet er von dem Brunnen des Narziss.

Die Narziss-Erzählung verweist auf einen fremden Text, Ovids *Metamorphosen* (III, 339–510),²⁶ das heißt auch hier haben wir es mit einer komplexen Abbild-Urbild-Relation zu tun. Der Roman erzählt nämlich die Narziss-Ge-

²³ Henri Rey-Flaud, „Le miroir de Narcisse du *Roman de la Rose*. Contribution à une anthropologie littéraire“, in: *Sources et fontaines du moyen âge à l'âge baroque*, Paris 1998, 129–137, weist darauf hin, dass eine wichtige Abweichung von der überlieferten Narziss-Erzählung bei Guillaume de Lorris die Kristalle im Brunnen sind, die der Verfasser vor dem Hintergrund der mittelalterlichen Theorie des „spiritus fantasticus“ deutet, welche annimmt, dass die Gegenstände ihre Form sinnlich wahrnehmbar abbilden und dadurch von der Imagination aufgenommen werden können (131). Die beiden Kristalle, so Rey-Flaud, „détistent à leur foyer non seulement la vérité essentielle du sujet, mais aussi [...] la vision de tout l'univers.“ (134) Inwiefern diese auch mithilfe einer aufmerksamen Textanalyse gewinnbare Erkenntnis einen Beitrag zu einer „anthropologie littéraire“ darstellen soll, bleibt in dem Artikel indes unerklärt.

²⁴ Zu diesem Begriff und seinen narrativen und poetologischen Funktionen vgl. ausführlich Lucien Dällenbach, *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Paris 1977.

²⁵ Dies ist der Rosenroman, / Der die ganze Kunst des Liebens beinhaltet.

²⁶ Publius Ovidius Naso, *Metamorphosen*. Lateinisch/Deutsch. Übersetzt und herausgegeben von Michael von Albrecht, Stuttgart 1994. – Zur Rezeption des Narziss-Mythos im französischen Mittelalter vgl. Yolande de Pontfarcy, „The Myth of Narcissus in Courtly Literature“, in: Lieve Spaas (Hg.), *Echoes of Narcissus*, New York/Oxford 2000, 25–35. Die Autorin weist gleich zu Beginn ihres Beitrags auf die poetologische Funktion der Narziss-Geschichte hin: „[...] the myth also revealed the combined power of water and mirrors to erase the borders between reality and illusion, self and other, life and death, and open up a whole world of images. Poets therefore used this model to reflect their own difference and power to create images.“ (25)

schichte mit gewissen Veränderungen nach und erzeugt dadurch eine Variante, ein (verzerrtes) Spiegelbild derselben.²⁷ Diese Handlung wird schon auf der *histoire*-Ebene in eine Inschrift transformiert, die wiederum metonymisch verbunden ist mit dem Brunnen. Der Brunnen und die Inschrift werden somit zum metonymischen Zeichen der Narziss-Geschichte. Mit der varierenden Aufnahme der Narziss-Erzählung vollzieht der *Rosenroman* eine implizite Reflexion über die für das Mittelalter spezifischen Kommunikationsbedingungen. In der mittelalterlichen Manuskriptkultur gab es bekanntlich keine Originale oder Urtexte und somit keine definitiven Formen von Geschichten. Paul Zumthor hat hierfür den Terminus „mouvance“ vorgeschlagen.²⁸ Wenn Guillaume de Lorris in seinem Text die Narziss-Geschichte an zentraler Stelle aufgreift und adaptierend

²⁷ Bei Ovid ist Narcissus der Sohn der Nymphe Liriope und des Flusses Cephisus. Echo ist eine Nymphe, die von Juno mit dem Entzug ihrer Sprechfähigkeit dafür bestraft wurde, dass sie Jupiters Liebschaften mit anderen Nymphen gedeckt hat. Der mythologische, auf die antike Götterwelt verweisende Hintergrund wird bei Guillaume allerdings ausgeblendet. Hier ist „li biaus narcissus“ (V. 1435) schlicht ein „damoisiaux“ (V. 1436), der sich im Netz des – allegorisch zu begreifenden – Liebesgottes Amor verfangen hat. Echo („eco“) ist keine Nymphe, sondern „une haute dame“ (V. 1441). Die mythologischen Figuren werden somit in die höfische Welt versetzt. Dem entspricht auch die Ersetzung der zahlreichen Liebenden, die den Ovid'schen Narcissus begehrten, durch eine einzige Liebende bei Guillaume. Sie selbst ist es, die sterbend Gott darum anfleht, dass er – im Sinne einer Art spiegelbildlichen Vergeltung – dafür sorgen möge, dass Narziss genau wie sie an unerfüllbarer Liebe leiden solle; auch dieser Vergeltungswunsch wird wiederum in der Sprache der höfischen Liebe begründet („li loial amant“, V. 1462; „vilment“, V. 1463). Bei Ovid dagegen ist es nicht die verschmähte Echo, sondern „einer von ihnen, der verschmäht worden war“ (153), welcher um Vergeltung fleht. Darin manifestiert sich der Unterschied zwischen der auf Pluralisierung beruhenden antiken Liebeskonzeption und dem auf Singularität abzielenden höfischen Liebesideal. Die erkenntnistheoretische Dimension der Ovid'schen Episode wird ebenfalls auf der Textoberfläche zurückgenommen. Der Narziss-Erzählung vorausliegend ist nämlich die Geschichte von Tiresias. Dieser hat einen doppelten Geschlechtswechsel erlebt. Nachdem er einen Streit zwischen Juno und Jupiter um die Frage, ob Frauen oder Männer beim Geschlechtsakt die größere Lust empfinden, zugunsten von Jupiter entschieden hat, lässt Juno ihn zur Strafe erblinden, was Jupiter dadurch kompensiert, dass er ihm die Gabe des Sehens zuteil werden lässt. Dieser doppelt, durch Blindheit und seherische Fähigkeiten gezeichnete Tiresias weissagt der Mutter des Narziss, dass ihr Sohn nur dann lange leben werde, wenn er sich nicht selbst kennenerne („si se non noverit“, *Met.* III, 348). Die Spiegelung im Wasser ist also metaphorisch auch ein Akt der Selbsterkenntnis, und die Narziss-Geschichte exemplifiziert die Erkenntnisfähigkeit des Tiresias. Echo, deren Sprachfähigkeit darauf reduziert ist, dass sie nur das wiederholen kann, was ihr Gegenüber gesagt hat, ist eine Figur der scheiternden Kommunikation. Auf der Textoberfläche wird die Geschichte ebenfalls deutlich reduziert; während sie bei Ovid 171 Hexameter umfasst, beschränkt Guillaume sie auf 86 Achtsilbler.

²⁸ Paul Zumthor, *Essai de poétique médiévale*, Paris 1972, 507. Hier definiert Zumthor den Begriff „mouvance“ wie folgt: „le caractère de l'œuvre qui, comme telle, avant l'âge du livre, ressort d'une quasi-abstraction, les textes concrets qui la réalisent présentant, par le jeu des variantes et remaniements, comme une incessante vibration et une instabilité fondamentale.“

variiert, so zeigt er damit an, dass seinem Text eine grundlegende metapoetische Komponente eignet.²⁹

Die Narziss-Geschichte selbst ist auch nicht zufällig ausgewählt, denn es geht in ihr geradezu emblematisch um Spiegelungs- und Verdoppelungsverhältnisse: Echo liebt Narziss, wird von diesem aber verschmäht. Die Zurückweisung ihrer Liebe durch Narziss bezahlt Echo mit dem Tod, nicht ohne jedoch sterbend dem sie verschmähenden Geliebten ein spiegelbildliches Schicksal zu wünschen. Auch Narziss soll und wird infolgedessen erleben, dass er in Liebe zu einem Objekt entbrennt, das seine Liebe nicht erwidert. Das Mittel dieser unmöglichen Liebe ist nun bezeichnenderweise die Wasseroberfläche des Brunnens, die Narziss sein eigenes Spiegelbild entgegenwirft. In diesem Brunnen wiederum befinden sich die beiden Kristalle, die den gesamten Paradiesgarten der Liebe, in dem die Handlung des *Rosenromans* sich abspielt, spiegeln:

Ausis comme li mireors mostre / Les choses qui sont a l'ancontre / [...] / Trestout ausi vos
di de voir, / Que li cristaus sanz decevoir / Tout l'estre dou vergier encuse / A ceaus qui
dedanz l'eau musent / Car touz jorz quel que part qu'il soient, / L'une moitie dou vergier
voient / Et s'il se tornent maintenant, / Puent veoir le remenant. (V. 1552–1563)³⁰

Diese Spiegelstruktur ist deshalb bedeutsam, weil damit der für die Geschichte des Ichs relevante Handlungsräum abgebildet wird, und zwar dergestalt, dass der Beobachter die eine Hälfte des Gartens im Spiegel der Kristalle sieht und die andere Hälfte nach einem Richtungswechsel ebenfalls erblicken kann.

Dieser Spiegel ist jenem unmittelbar benachbart, den Narziss betrachtete und der seinen Tod verursachte. Es handelt sich also um einen Spiegel, der einerseits eine Beobachtung ermöglicht und somit ein Erkenntnisinstrument ist und andererseits eine Gefahr hervorbringt, die das Ich zerstören kann. „Qui enz ou mireor se mire, / Ne puet avoir garant ne mire / Que tel chose a ses ieulz ne voie / Qui d'amors l'a tout mis an voie.“ (V. 1572–1275)³¹ Diese zweideutige Formulierung („voie“ kann hier ‚erblicken‘, aber auch ‚verstehen‘ bedeuten) verweist auf die hier zur Diskussion stehende Problematik, nämlich die Kombination von Erkenntnis und Gefährdung. Der Spiegel ist ein optisches Instrument, das Wahrnehmung und Erkenntnis ermöglicht, von dem aber gleichzeitig eine verführerische

²⁹ Vgl. hierzu auch David F. Hult, „The Allegorical Fountain: Narcissus in the *Roman de la Rose*“, in: *Romanic Review* 72 (1981), 125–148, der den Brunnen des Narziss als „the image of fiction itself“ (145) und den Traum als „another image of this real/fictional duality“ (ebd.) deutet.

³⁰ So wie der Spiegel zeigt / Die Dinge, die ihm gegenüberliegen, / [...] / Ganz genauso, fürwahr, / Zeigt der Kristall ohne Täuschung / Die ganze Gestaltung des Gartens / Jenen, die in das Wasser blicken, / Denn stets, und wo auch immer sie sich befinden, / Sehen sie eine Hälfte des Gartens / Und wenn sie sich jetzt umdrehen, / Dann können sie den Rest erblicken.

³¹ Wer sich in dem Spiegel betrachtet, / Kann keinen Garanten und keinen Arzt finden, / Die ihn davor bewahren, dass er mit seinen Augen jene Sache sieht, / Die ihn ganz auf den Weg zur Liebe gebracht hat.

und gefährliche Kraft ausgeht. So heißt es weiter: „Maint vaillant home a mis a glaive / Cil mireors, car li plus saive, / Li plus preu, li plus afaitie / I sont tost pris et agaitie.“ (V. 1576–1579)³²

Besonders wichtig ist im Hinblick auf die Handlungsstruktur des Textes, dass im unmittelbaren Zusammenhang mit dem Narziss- oder Liebesbrunnen auch die Rose Erwähnung findet. „Ou mireor entre mil choses / Quenui rosiers chargez de roses / Qui estoient en un destor / D'une haie clos tout entor, / Et lors me prist si grant envie, / Que ne leissase pour pavie / Ne por paris que n'i alasse / La ou je vi la greignor masse.“ (V. 1612–1619)³³ Erneut liegt hier eine Spiegelungsstruktur vor: Ebenso wie der Garten von einer Mauer umgeben ist und das erlebende Ich vom Verlangen getrieben wird, in den Innenbereich einzudringen, sind jetzt die Rosen als höchstes Ziel seiner Suche von einer Hecke umgeben und befinden sich damit in einem Innenraum des Innenraums, den zu finden es des Blickes in den Spiegel des Narzissbrunnens bedurfte. Auch hier nun wird wieder die Funktion der Visualisierung, des Optischen und der damit verbundenen Erkenntnis kombiniert mit einer gegenläufigen Funktion der Gefährdung, heißt es doch: „Las, tant en ai puis soupiré! / Cil mireors m'a deceü: / Se j'eusse avant queneü / Quel la force ere et sa vertu, / Ne m'i fusse ja embatu, / Car maintenant es laz chaï / Qui maint home a pris et traï.“ (V. 1606–1611)³⁴

2.3 Das Narrativitätspotential der Liebe

Durch die erwähnten Spiegelungsstrukturen markiert der Roman seine hohe Selbstreflexivität, die sich auch in seiner intertextuellen Dimension manifestiert (Artusritter, Ovid, Amor). Zentralen Stellenwert besitzt in dieser Hinsicht die Amorfigur, die von V. 1678 bis 2762 im Mittelpunkt steht. Es wurde ja schon erwähnt, dass Amor mit seinem Bogen in der Hand dem erlebenden Ich auf seinem Erkundungsweg bis hin zum Brunnen des Narziss gefolgt ist. Als Amor bemerkt, dass das Begehrten des Ichs sich auf eine der auf dem Rosenstrauch wachsenden Rosen gerichtet hat, schießt er fünf Pfeile auf ihn ab, die durch sein Auge eindringen und sein Herz erreichen. Es handelt sich um die Pfeile „biautez“ (V. 1713),

³² Manch tapferer Mann wurde zugrunde gerichtet / Von diesem Spiegel, denn die Klügsten, / Die Tapfersten, die Wohlerzogensten / Gehen dort schnell in die Falle.

³³ In dem Spiegel sah ich inmitten von tausend Dingen / Rosenbüsche voller Rosen, / Die an einer etwas abgelegenen Stelle wuchsen / Und von einer Hecke umgeben waren; / Da erfasste mich ein so großes Verlangen, / Dass ich nicht um den Preis von Pavia / Oder von Paris darauf verzichtet hätte, dorthin zu gehen, / An jenen Ort, wo ich die größte Ansammlung von Rosen erblickte.

³⁴ Ach, was habe ich später darüber geseufzt! / Dieser Spiegel hat mich getäuscht: / Wenn ich zuvor gewusst hätte, / Welche Kraft und welches Vermögen er besitzt, / Dann hätte ich mich von ihm ferngehalten, / Denn sogleich habe ich mich in den Schlingen verfangen, / Die schon so manchen Mann gefangen und verraten haben.

„simplesce“ (V. 1734), „cortoisie“ (V. 1764), „compaignie“ (V. 1822) und „biaus semblanz“ (V. 1839). Diese Pfeile, deren Namen auf positive höfische Werte verweisen, fixieren und verstärken das im erlebenden Ich bereits vorhandene Liebesverlangen. Der Status dieser Pfeile ist ein allegorischer, wie im Text deutlich gesagt wird: „Mes la saiete qui me point / Ne traist onques sanc de moi point, / Einz fu la plaie toute seche.“ (V. 1704–1706)³⁵ „La fleche ou n'ot fer ne acier“ (V. 1739).³⁶ Die Pfeile, die sich somit von realen Pfeilen durch ihre fehlende Materialität unterscheiden, wirken paradoixerweise zugleich als Gift und als Heilmittel: „Si m'a ou cuer grant plaie faite, / Mes li oingnemenz espandi / Par les plaies, si me rendi / Le cuer qui m'iere toz falliz.“ (V. 1855–1858)³⁷ Nachdem das erlebende Ich von Amors Pfeilen verwundet worden ist, tritt Amor selbst auf den Plan und spricht mit ihm (V. 1879 ff.). Im Gespräch zwischen Amor und dem Ich wird ein höfisches Dienstverhältnis zwischen ihnen beiden etabliert: „A tant deving ses hom mains jointes“ (V. 1952).³⁸ Dieses Verhältnis wird durch Abgrenzung gegenüber dem Unhöfischen valorisiert. So sagt Amor: „Si me baiseras en la bouche / A cui nus vilains hom ne touche“ (V. 1932 f.).³⁹ Die Relation zu Amor zeichnet sich durch Exklusivität und bedingungslose Unterordnung aus: „Mes cuers est vostres, non pas miens / Car il covient, soit maus ou biens, / Que il face vostre plesir.“ (V. 1983–1985)⁴⁰

Die Gebote Amors sind ambivalent, wie die Liebe selbst auch. Einerseits fordert Amor vom Liebenden die totale Unterwerfung, was in der Metaphorik des Feudaldienstes zum Ausdruck kommt. Dem entspricht ein psychisch-mentaler Affektzustand, der durch Agonalität, Schmerz, existentielle Bedrohung, Zerrissenheit, Oszillieren zwischen Extremen ausgezeichnet ist. Mit anderen Worten: Der Liebende ist in höchstem Maße fremdbestimmt. Die Liebe erscheint als eine ihn bedrohende Gewalt. Auf der anderen Seite aber vermittelt Amor dem Liebenden auch eine Reihe von Heilmitteln der Liebe. Diese erscheinen als allegorische Gestalten, „douz pensers“, „douz parlars“ und „douz resgarz“, Personifikationen also, die das Begehrungsverhältnis zwischen dem Liebenden und dem Objekt seiner Liebe als auf eine positive Hoffnung gegründet erscheinen lassen. Es geht bei diesem Zustand somit um die Spannung zwischen der Hoffnung, sich ein Objekt aneignen zu können, und der aktuellen Unerreichbarkeit dieses Objekts.

³⁵ Aber der Pfeil, der mich traf, / Lief kein Blut aus mir austreten; / Die Wunde war im Gegenteil ganz trocken.

³⁶ Der Pfeil, der weder aus Eisen noch aus Stahl bestand.

³⁷ Und er hat mir eine große Wunde am Herzen geschlagen, / Aber die Salbe verbreitete sich / Über die Wunden und stellte / Mein schon völlig geschwächtes Herz wieder her.

³⁸ So wurde ich also mit verschränkten Händen sein Vasall.

³⁹ Du wirst mich also auf den Mund küssen, / Was einem unedlen Menschen verwehrt bleibt.

⁴⁰ Mein Herz gehört Euch und nicht mir, / Denn es ist im Guten wie im Schlechten notwendig, / Dass es sich Euch unterwirft.

Dieses Spannungsverhältnis nun wird im folgenden Teil des *Roman de la Rose* in Handlung umgesetzt. Der Liebe wohnt somit ein Narrativitätspotential inne, welches im Folgenden entfaltet wird.⁴¹ Nachdem Amor seine Rede (V. 1881–2762) beendet hat, verschwindet er urplötzlich. Was Amor in seiner langen Rede allgemein formuliert hat, wird nun konkret umgesetzt. Der Liebende hat sein Herz verschenkt und weiß, dass es ihm unmöglich sein wird, das Objekt seiner Liebe zu erreichen, wenn ihm dabei nicht eine höhere Instanz wie Amor behilflich ist. Angesichts der Gebote Amors aber ist klar, dass der Gott dem Liebenden nicht helfen kann, weil es ja im Gegenteil sein Wille ist, dass der Liebende leide.

Als dieser überlegt, wie er durch Eindringen in den Innenraum der Hecke in den Besitz der von ihm begehrten Rosenknospe gelangen könnte, erscheint ein junger Mann mit Namen „Bel acueil“, der Sohn von „cortoisie“ (V. 2790). „Bel acueil“ fungiert im Folgenden als Adjuvant, der dem begehrenden Subjekt den Zugang zur Rose freigibt. Ihm stehen aber eine Reihe von Opponenten gegenüber, nämlich „Dongier“ (V. 2825), „Male bouche“ (V. 2833), „honte“ (V. 2834) und „peor“ (ebd.). Es handelt sich auch hier wiederum um allegorische Figuren, die verschiedene, miteinander widerstreitende psychische Zustände personifizieren. Von hier an wird der gesamte weitere Handlungsverlauf des *Rosenromans* durch das Schema der so genannten Psychomachie geprägt; Psychomachie ist der Kampf um die Seele, der durch die Konfrontation derselben mit Personifikationen geführt wird, wobei jede der Personifikationen ein bestimmtes Konzept oder eine psychische Qualität vertritt und entsprechend handelt. Im *Rosenroman* handelt es sich um Emotionen wie Furcht und Scham/Schande, Eifersucht sowie um Verhaltensweisen wie üble Nachrede. Aber auch eine abstrakte Kategorie wie Gefahr kann allegorisch personifiziert werden. Wichtig ist der Kontrast zwischen der Sphäre der Muße, die durch das höfische Fest im Garten von Deduiz geprägt ist, und der Agonalität der Psychomachie, die von nun an im Zentrum des Textes stehen wird. Muße und Kampf markieren die zentrale semantische Opposition des Romans, sie bedingen ein grundlegendes Spannungsverhältnis, welches sich dem Spannungsverhältnis zwischen Traum und Wirklichkeit hinzugesellt.

Die Psychomachie-Handlung vollzieht sich in zwei Teilen. Der erste Teil (V. 2763–3496) endet damit, dass das Ich sich nach langem Aufschub endlich der Rose nähern und ihr einen Kuss geben kann (V. 3347–3496). Im zweiten Teil wird Bel Acueil, der als Adjuvant fungiert hat, von den Opponenten Male Bouche,

⁴¹ Vgl. hierzu auch Jean Rychner, „Le mythe de la fontaine de Narcisse dans le *Roman de la Rose* de Guillaume de Lorris“, in: Claude Pichois (Hg.), *Le lieu et la formule. Hommage à Marc Eigeldinger*, Neuchâtel 1978, 33–46, der vom Narrativitätspotential des (mit der Liebeshandlung, wie wir gesehen haben, eng verbundenen) Narzissmythos spricht: „Le mythe grandit, généralise et embellit singulièrement la fonction narrative élémentaire et fondamentale qu'il assure: il faut qu'il se passe quelque chose pour qu'il y ait quelque chose à vivre et à raconter.“ (46)

Honte, Jalouxie usw. bestraft und eingesperrt. Jalouxie lässt eine Festung errichten (V. 3795 ff.) und lässt Bel Acueil darin einkerkern. Das Ich steht nun außerhalb der Festung und ist verzweifelt, da sowohl Bel Acueil, der Adjuvant, als auch die Rose selbst sich im Inneren der Festung befinden. Die handlungstechnisch angelegte Konsequenz wäre nun im Sinne der Psychomachie ein Kampf zwischen dem Ich und seinen Adjuvantern auf der einen Seite und den Opponenten auf der anderen Seite; dieser Kampf würde am Ende dazu führen, dass das begehrte Objekt zusammen mit Bel Acueil aus der Festung befreit wird, sodass es zu einer Vereinigung des Ichs mit der Rose kommen kann. Dieses Szenario wird allerdings im Text selbst nicht mehr ausgeführt, weil dieser bei V. 4056 abrupt endet.

2.4 Negative Korrespondenzen zwischen den beiden Teilen des *Roman de la Rose* und deren poetologische Funktion

Wie bereits erwähnt wurde, nahm der Pariser Kleriker Jean de Meun die Tatsache, dass der *Rosenroman* unvollendet hinterlassen wurde, zum Anlass, eine Fortsetzung des Textes zu verfassen. Diese Fortsetzung nimmt den Faden an der Stelle wieder auf, an der Guillaumes Manuscript abbricht. Die Fortsetzung beruht auf dem Schema der Psychomachie, welches, wie gezeigt wurde, im Schlussteil von Guillaumes Roman entfaltet wird. Allerdings ist für Jean das Handlungsschema der Psychomachie nur ein Vorwand, um ausufernde Digressionen zu formulieren. Diese Digressionen werden von den allegorischen Figuren „raison“ (V. 4225–7232), „ami“ (V. 7233–10006), „Faus samblant“ (V. 10956–12018), „La vieille“ (V. 12744–14550), „nature“ (V. 16257–19409) und „genius“ (V. 19509–20671) formuliert. Hinzu kommt ein Exkurs des Bildhauers Pygmalion (V. 20821–21226). Von den insgesamt 17620 Versen des Manuskripts B.N. fr. 378 beträgt der Anteil der Digressionen 13367 Verse. Jean de Meun widmet also der eigentlichen Handlungsdarstellung lediglich 4253 Verse, während er mehr als dreimal soviel Text für Exkurse und Digressionen zur Verfügung stellt. Handlung und Digressionen stehen somit im Verhältnis 1:3. Anders gesagt, drei Viertel des von Jean de Meun geschriebenen Textes besteht aus Digressionen, sodass man sagen kann, dass die eigentliche Handlung nur eine Art struktureller Grundlage für die sich verselbständigen Exkurse darstellt. Es handelt sich um einen losen narrativen Zusammenhang, der im Zuge der auswuchernden Digressionen zunehmend in den Hintergrund rückt. Der eigentliche Schwerpunkt des Textes von Jean de Meun ist das in den Exkursen vermittelte Wissen; man kann daher auch von einem enzyklopädischen Roman sprechen, der dominant paradigmatisch organisiert ist. Auch hierin lässt sich eine Affinität zu den von Warning beschriebenen heterotopen Textualität konstatieren.

Die im ersten Teil des *Rosenromans* herausgearbeitete Selbstbezüglichkeit, welche insbesondere an die allegorische Figur der Oiseuse und an die intertextuell codierten Gestalten Amor und Narziss geknüpft war, wird von Jean de Meun aufgegriffen, etwa wenn die Rede auf allegorische Textauslegungsmuster fällt (V. 7155–7186, wo von „paraboles“, „lettre“, „sen“ und „integumenz“ die Rede ist). Ein weiteres Beispiel findet sich in jenem Handlungsabschnitt, der auf die beiden Digressionen von Raison und Ami folgt (V. 10007–10955). Der Erzähler berichtet in dieser Handlungssequenz, wie dem Ich Amor erneut erscheint (V. 10311 ff.) und wie es ihm gegenüber erneut seine Treue bekundet (V. 10369 ff.). Amor stellt den Liebenden auf die Probe, indem er ihn auffordert, die zehn Gebote, welche er im ersten *Rosenroman* (V. 2075 ff.) formuliert hatte, aufzusagen (V. 10402 ff.). Nachdem das erlebende Ich diese Prüfung bestanden hat, fasst man gemeinsam den Plan, Bel Acueil zu befreien. Zu diesem Zweck bereitet man eine Eroberungsschlacht vor, bei der allegorische Figuren wie „Noblece de cuer“, „richesse“, „Franchise“, „Largece“ usw. eine Armee bilden, die die eingekerkerte Figur Bel Acueil aus dem Gefängnis befreien soll. Amor übernimmt die Funktion des Feldherrn und hält eine Ansprache an seine Armee (V. 10497 ff.). In dieser Ansprache findet sich eine Metalepse, das heißt ein innerfiktionaler Verweis auf die außertextuelle Wirklichkeit der Schreibsituation.⁴² Amor erwähnt die beiden Autoren des *Rosenromans*, Guillaume de Lorris (V. 10530) und Jean de Meun (V. 10569). Außerdem gibt Amor sich als diejenige Instanz aus, welche Guillaume den Auftrag erteilt habe, den *Rosenroman* zu schreiben (V. 10551 ff.).

Erneut haben wir es hier also mit einer jener Textstellen zu tun, in denen der Text sich auf sich selbst als Text zurückbezieht und den Schreibakt als solchen thematisiert. Damit wird ein Kausalitäts- und Kontinuitätsverhältnis zwischen der Liebeshandlung, das heißt der damit verbundenen Liebessemantik,⁴³ und der Existenz des Textes postuliert. Zwischen Lieben und Schreiben besteht, so der Text, ein grundlegender Zusammenhang, mit anderen Worten: Die höfische Sphäre und die damit verbundenen positiven Normen und Verhaltensregeln, das höfische Gesellschaftideal, sind gebunden an das Medium der Schrift und des Textes, welcher sie nicht nur abbildet oder repräsentiert, sondern welcher diese Sphäre überhaupt erst konstituiert und konstruiert. Die narrativierte Liebessemantik wird zum Reflexionsmedium der höfischen Gesellschaft. Ein weiteres wichtiges Indiz für diese These ist die Tatsache, dass der von Jean de Meun zu schreibende Text bezeichnet wird als „Le miroir aus amoureus“ (V. 10655). Wir erinnern uns daran, dass schon im ersten *Rosenroman* von Guillaume das Prinzip der Spiegelung eine wichtige Rolle spielt, insbesondere im Zusammenhang

⁴² Zur Definition von *métalepse* als „toute intrusion du narrateur ou du narrataire extra-diéégétique dans l'univers diégétique [...] ou inversement“ vgl. Gérard Genette, *Figures III*, Paris 1972, 244.

⁴³ Zum Begriff ‚Liebessemantik‘ vgl. Niklas Luhmann, *Liebe als Passion. Zur Codierung von Intimität*, Frankfurt a.M. 1995 (1. Aufl. 1982).

mit dem Narzissbrunnen und den dort befindlichen Kristallen. Diese Stelle habe ich als *mise en abyme* analysiert, was nun durch die Bezeichnung des Gesamttextes als Spiegel noch eine zusätzliche Bestätigung findet, denn *mise en abyme* bedeutet ja, dass ein Teilelement eines Textes oder Kunstwerks das Ganze abbildet beziehungsweise spiegelt; genau dies ist der Fall, wenn ein Teilelement des Ganzen, welches als Spiegel bezeichnet wird, seinerseits die Form eines Spiegels besitzt.

An einer späteren Stelle findet sich eine Beschreibung der allegorischen Figur „Nature“ (V. 15897 ff.). Diese Figur steht für die Arterhaltung, sie ist die Gegenfigur zum Tod; zwar kann sie ihm nicht die Individuen entreißen, doch kann sie das Überleben der Gattung sichern (V. 15969 ff.). Anlässlich des Versuches, die Schönheit der allegorischen Figur Nature zu beschreiben, thematisiert der Text die Grenzen der Darstellbarkeit: Weder Platon noch Aristoteles, noch Euklid oder Ptolemäus und auch nicht Pygmalion, Apelles oder Zeuxis wären in der Lage, die Nature zu beschreiben (V. 16169 ff.).

Car dieus, li biaus outre mesure, / Quant il biauté mist en nature, / Il en i fist une fontaine / Touz jors corant et touz jorz plaine, / De qui toute biauté desrive, / Mais nus n'en set ne fonz ne rive. / Pour ce n'est droiz que conte face / Ne de son cors ne de sa face / Qui tant est avenanz et bele / Que flor de lis en may nouvele, / Rose sor rain ne noif sor branche, / N'est si vermeille ne si blanche. / Si devroie je comparer, / Quant je l'os a riens comparer, / Puis que sa biautez ne son pris / Ne puet estre d'omme compris. (V. 16237–16252)⁴⁴

Die Tatsache, dass die unaussprechliche Schönheit der Natur allegorisch durch das Bild eines Brunnens umschrieben wird, führt zurück zu dem schon im ersten Rosenroman vorkommenden Narzissbrunnen, der dann auch ganz am Ende des Romans wieder aufgegriffen wird, wenn Genius in seiner Rede (V. 19509–20671) ein Gegenmodell zu dem Paradiesgarten des Beginns entwirft. Dort wird auch der Narzissbrunnen aufgegriffen und abgewertet als „fontaine perilleuse“ (V. 20413). Es wird gesagt, dass sich in ihm kein klares Wasser befindet und somit keine Spiegelung möglich sei; ja, dass dieser Brunnen von Dunkelheit umhüllt sei. Der Brunnen des Gegenmodells dagegen sei dadurch gekennzeichnet, dass er aus sich selbst heraus entspringe (V. 20483 f.). Dies hat der Brunnen gemeinsam mit jenem, welcher dazu dient, die unaussprechliche Schönheit von Nature zu versprachlichen. Man könnte die Idee eines aus sich selbst sich nährenden Brun-

⁴⁴ Denn als Gott, der über alle Maßen Schöne, / Die Schönheit in die Natur gelegt hat, / Machte er aus ihr einen Brunnen, / In dem das Wasser immer fließt und der immer voll ist / Und von dem alle Schönheit herkommt. / Niemand aber kennt den Grund oder den Rand dieses Brunnens. / Daher ist es nicht recht, dass ich erzähle / Von ihrem Körper oder ihrem Gesicht, / Welches so annehmlich und schön ist / Wie eine im Mai aufblühende Lilie. / Die Rose auf ihrem Zweig und der Schnee auf seinem Ast / Sind nicht so rot oder so weiß. / Ich müsste es büßen, / Wenn ich es wagte, sie mit irgend etwas anderem zu vergleichen, / Da ihre Schönheit und ihr Wert / Von keinem Menschen begriffen werden können.

nens, der nie versiegt, mit dem modernen Konzept der Autopoiesis vergleichen, das wiederum sehr gut zu der sich aus sich selbst regenerierenden Natur passt.⁴⁵

Nachdem Nature geendet hat, erteilt ihr der Priester Genius die Absolution und spricht dann in der letzten großen Digression seine „diffinitive sentence“ (V. 19508). In dieser Rede finden sich eine Apologie der Sexualität und eine Kritik an der Keuschheit, die die menschliche Fortpflanzung und damit die Art-erhaltung konterkariere. Erneut verweist der Text auf sich selbst (V. 19886): Der *Roman de la Rose* wird bezeichnet als „li biaus miroirs ma dame“ (V. 19904). Dabei kommt es aber zu einer Revokation des ersten *Rosenromans*, indem Genius Punkt für Punkt die Elemente des Gartens von Deduiz zitierend aufgreift, sie kritisch hinterfragt und neu perspektiviert und ihnen dann den Gegenentwurf eines angeblich wahren Paradiesgartens, in dem die Zeit aufgehoben ist, gegenüberstellt (V. 19935 ff.).

Die Gegenüberstellung der beiden Gärten beruht auf der Opposition zwischen Schein („fable“, V. 20292) und Wahrheit („voir“, V. 20292), zwischen Vergänglichkeit („corrompable“, V. 20358) und Ewigkeit („pardurable“, V. 20388). Im Unterschied zu dem Narziss-Brunnen des ersten Gartens, in dessen Kristallspiegel man nur die Hälfte des Gartens sehen kann, ist der Brunnen des anderen Gartens mit einem Spiegel ausgestattet, nämlich einem Karfunkel, der es ermöglicht, alles zu erkennen, alles zu sehen und dabei auch sich selbst zu erkennen: „Toutes les choses dou parc voient / Et les connoisssent proprement / Et euls meismes ensement“ (V. 20576–78).

Nachdem Genius seine Rede beendet hat, erfolgt der finale Angriff auf das Gefängnis (V. 20715 ff.), der dann schließlich zu dessen Einnahme und zur Be-freiung Bel Acueils (V. 21289 ff.) führt. Nun endlich kann das erlebende Ich die Rose pflücken. Allerdings wird vor dem Abschluss der Handlung noch einmal ein Exkurs eingeschoben, eine Rede des Bildhauers Pygmalion (V. 20821–21226). Pygmalion ist die Komplementärfigur zu Narziss: Während dieser sich in sein eigenes Spiegelbild verliebt hat, schafft Pygmalion eine Statue, die ihm so schön erscheint, dass er sich in sie verliebt. Im Gegensatz zu der unmöglichen Liebe des Narziss gelingt es Pygmalion jedoch, Venus dazu zu bewegen, dass sie der Statue Leben einhaucht, sodass er sie heiraten kann. Ebenso wie der von Genius beschriebene Garten ein positives Gegenmodell zu dem Garten von Deduiz darstellt, ist Pygmalion ein Gegenmodell zu Narziss.

⁴⁵ Vgl. Niklas Luhmann, *Die Kunst der Gesellschaft*, Frankfurt a.M. 1995, 301: „Autopoietische Systeme sind [...] Systeme, die ihre eigenen Strukturen selbst produzieren und zugleich nur durch eigene Strukturen ihre eigenen Operationen spezifizieren können (Strukturdeterminiertheit).“ Vgl. auch meinen Versuch einer Anwendung dieses Konzepts, welches der Soziologe Luhmann von den Biologen Maturana und Varela übernommen hat, als Instrument der Textanalyse: Thomas Klinkert, „Autopoiesis – Chrétien de Troyes“, in: Niels Werber (Hg.), *Systemtheoretische Literaturwissenschaft. Begriffe – Methoden – Anwendungen*, Berlin/New York 2011, 59–76.

Abschließend sei festgehalten, dass der *Roman de la Rose* ein literarhistorisch besonders interessanter Text ist, der am Kreuzungspunkt verschiedener Traditionen und Entwicklungen steht. Der erste Teil von Guillaume ist noch ganz in das Licht höfischer Idealität getaucht, die sich insbesondere in der Amor-Lehre manifestiert. Typisch mittelalterlich ist die allegorische Darstellungsweise, die explizit darauf abzielt, Affektzustände in Form von Figuren zu externalisieren. Die höfische Welt wird hier mit einer in der religiösen Kunst üblichen Darstellungsweise verbunden (Allegorien der Tugenden und Laster). Der zweite Teil des Romans von Jean de Meun dagegen ist der Versuch, den höfischen Entwurf unter den Bedingungen einer städtischen Kultur des späten 13. Jahrhunderts umzuschreiben; auffallendstes Strukturmerkmal ist dabei die Überlagerung der Handlungssyntagmatik durch die paradigmatische Struktur der Digressionen, welche zur Darstellung und Kombination von Wissensdiskursen und Moralvorstellungen unterschiedlichster Provenienz dienen. Insbesondere die Wissensdiskurse sind hier hervorzuheben, denn sie galten wohl den zeitgenössischen Lesern als das Hauptmerkmal des Textes, der als eine Art Enzyklopädie rezipiert worden ist.

Gemeinsam ist den beiden Teilen, wie dargelegt wurde, ein hoher Grad an metaliterarischer und poetologischer Selbstreflexivität. Diese wird insbesondere durch das Prinzip der Spiegelung markiert, welches durch die Figuren Oiseuse und Narziss verkörpert wird. Oiseuse hält einen Spiegel in der Hand und lässt in ihrer Rolle als Türhüterin den Protagonisten in den Innenraum des Gartens eindringen. Sie macht deutlich, dass der Raum, in dem sich die eigentliche Handlung abspielen wird, ein Raum der Muße ist. Indem sie den Protagonisten passieren lässt, schafft sie überhaupt erst die Bedingung dafür, dass es etwas zu erzählen gibt. Somit ist sie eine metaliterarische Figur. Dasselbe gilt für Narziss, dessen Brunnen sich im Garten befindet. Seine Geschichte aktualisiert das Prinzip der Spiegelung in mehrfacher Weise. So wie Echo an ihrer unerwiderten Liebe zu Narziss stirbt, geht dieser an seiner unerfüllbaren Liebe zu seinem eigenen Spiegelbild zugrunde. Im Brunnen befinden sich aber auch die beiden Kristalle, in denen sich der Garten spiegelt und die zur Rosenhandlung hinführen. Diese Geschichte folgt dem Schema der Psychomachie und ist somit durch Gewalt und Agonalität gekennzeichnet, was in einem spannungsvollen Gegensatz zu der Sphäre der höfischen Muße im Garten von Deduiz steht. Die Geschichte des Protagonisten spiegelt sich in der Geschichte des Narziss. Außerdem wiederholt sich in der Brunneneisode jene Situation, in der der Protagonist außen steht und in einen Innenraum eindringen möchte. Denn hier erblickt er durch die Kristalle eine Hecke, hinter der sich die Rose befindet. Er muss somit erneut eine Grenze überschreiten, um sich der Rose annähern zu können. Schließlich steht die mehrfach repräsentierte Geschichte von Narziss auch für die typisch mittelalterliche Textualität, die von Paul Zumthor so genannte „mouvance“ der Literatur.

3. Giovanni Boccaccio: *Decameron*

In diesem Kapitel wird ein Text näher betrachtet, dessen Autor ein neuartiges und komplexes Erzählmodell entwickelt, welches an der Schwelle vom Mittelalter zur Neuzeit die Gattung der Novelle qua Transformation mittelalterlicher Muster generiert.¹ Die Muße spielt dabei eine zentrale Rolle. Es handelt sich um Giovanni Boccaccios (1313–1375) *Decameron*, ein um 1350 entstandenes Buch, das aus einhundert Kurzerzählungen besteht, die jedoch nicht einfach, wie in einer Anthologie, unverbunden nebeneinander stehen, sondern durch einen narrativen Rahmen miteinander verknüpft sind. Das komplexe Wechselspiel zwischen Erzählrahmen und Einzelgeschichten ist eine wichtige strukturelle und ideologische Voraussetzung für die Entstehung der neuen Gattung Novelle.² In der Rahmenhandlung begegnet uns eine Gruppe von zehn Figuren – sieben jungen Frauen und drei jungen Männern –, die sich aus der im Jahr 1348 von der Pest heimgesuchten und verwüsteten Stadt Florenz auf ein Landhaus zurückziehen und dort ihre Zeit mit Vergnügungen, Spiel, Tanz, Gesang und Erzählen verbringen.

Das Erzählen ist somit eingebettet in eine Situation der Muße, die als räumlich und zeitlich klar abgegrenzter Gegenentwurf zur Alltagswelt modelliert wird. Der extreme Gegensatz zwischen der durch Seuche, Chaos und Vernichtung gekennzeichneten Welt des Alltags und der Situation der Muße, die durch die Merkmale Gesundheit, Ordnung und Restitution des Vergangenen charakterisiert ist, erinnert an die von Karl Eibl dargelegte anthropologische Funktion des Erzählers als einer stressmindernden Praxis der Entspannung.³ In einer lebensweltlichen Extremsituation, in der die Menschen mit akuter Todesgefahr konfrontiert sind, entscheiden sie sich bewusst für einen temporären Rückzug aus der Welt der Gefahr und versuchen durch eine spezifisch strukturierte, qualitätvolle und annehmliche Füllung des so entstandenen Freiraums dem Tod entgegenzuarbeiten. Daraus entsteht ein zukunftsweisendes anthropologisches Modell.⁴

¹ Zu den mittelalterlichen Elementen in Boccaccios *Decameron* vgl. Vittore Branca, *Boccaccio medievale*, Florenz 1956 (u. ö.); zur Transformation der mittelalterlichen Erzählformen vgl. Hans-Jörg Neuschäfer, *Boccaccio und der Beginn der Novelle. Strukturen der Kurzerzählung auf der Schwelle zwischen Mittelalter und Neuzeit*, München 1969.

² Vgl. Hermann H. Wetzel, „Zur narrativen und ideologischen Funktion des Novellenrahmens bei Boccaccio und seinen Nachfolgern“, in: *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte* 5 (1981), 393–414.

³ Vgl. hierzu die Erläuterungen in der Einleitung dieses Buches.

⁴ Winfried Wehle, „Im Purgatorium des Lebens. Boccaccios Projekt einer narrativen

3.1 Das *Decamerón* als komplexes Erzähldispositiv

Die Rahmenerzählung des *Decamerón* beschreibt zunächst sehr ausführlich und detailliert die Konsequenzen der Pestepidemie des Jahres 1348 in Florenz. Es wird erzählt, mit welchen wirkungslosen Maßnahmen die Bewohner der Stadt auf den Ausbruch der Seuche zu reagieren versuchen. Folgende Maßnahmen werden ergriffen: (1) Maßhalten, (2) verschwenderisches Genießen, (3) der Mittelweg zwischen Maß und Exzess, (4) die Flucht aus der Stadt. Diese Gegenmaßnahmen bleiben jedoch weitgehend wirkungslos; es kommt zum Tod von mehr als einhunderttausend Menschen, wie es im Text heißt. Besonders eindringlich werden die Auflösung sozialer und familialer Beziehungen und der Zusammenbruch der zivilisatorischen Ordnung beschrieben. Da die Menschen Angst vor Ansteckung haben, kümmern sie sich nicht mehr um ihresgleichen, und selbst innerhalb der Familien lassen sich Brüder und Schwestern, Onkel und Neffen, Eheleute und sogar Eltern und Kinder gegenseitig im Stich. Wer an der Pest erkrankt, kann nur noch auf die Hilfe einiger weniger Freunde oder gewinnsüchtiger Diener zählen, die in der Aussicht auf gute Bezahlung, aber wenig geeignet für die erforderlichen Hilfs- und Pflegedienste, letztlich nur den Erkrankten beim Sterben zusehen können und sich meist auch noch selbst dabei anstecken. In dieser Situation geht unter anderem das Schamgefühl der Frauen verloren, die sich vor den Augen ihrer männlichen Diener entkleiden. Auch die Trauer- und Bestattungsriten ändern sich grundlegend: Die Toten werden nicht mehr aufgebahrt und angemessen betrauert, sondern in Massengräbern verscharrt. Trauerriten werden durch Freudenfeste ersetzt. Die Leute sterben nicht wie Menschen, sondern verenden wie Tiere.

In dieser Situation allgemeiner Auflösung der sozialen und zivilisatorischen Ordnung treffen sich, wie der Erzähler unter Berufung auf eine glaubwürdige Quelle („*persona degna di fede*“)⁵ mitteilt, an einem Dienstagmorgen sieben junge Frauen in der Kirche Santa Maria Novella. Diese Frauen kennen sich alle gegenseitig; sie heißen Pampinea, Fiammetta, Filomena, Emilia, Lauretta, Neifile

Anthropologie“, in: Achim Aurnhammer/Rainer Stillers (Hg.), *Giovanni Boccaccio in Europa. Studien zu seiner Rezeption in Spätmittelalter und Früher Neuzeit*, Wiesbaden 2014, 19–42 zeigt die zukunftsweisende Radikalität auf, mit der Boccaccio eine auf der Sündennatur des Menschen, der „*anima vegetativa*“, fundierte literarische Anthropologie entwickelt. Eine ethische Untersuchung der Natur des Menschen in der Volkssprache, noch dazu in ungebundener Prosa zu schreiben, sei ein unerhörtes Unterfangen gewesen. „[...] das *Decamerón* hat dadurch, jenseits von rhetorisch, poetisch und moraldidaktisch gesicherten Diskursgebieten, nichts weniger als literarisches Neuland erschlossen. Dort ist, anthropologisch gesehen, die formale Autorität der *anima intellectiva* ein[ge]schränkt. Entsprechend mehr Ausdrucksrechte räumt er der *anima vegetativa* ein.“ (23)

⁵ Giovanni Boccaccio, *Decamerón*. A cura di Vittore Branca, Mailand 1985, 23. – Giovanni Boccaccio, *Das Dekameron*. Aus dem Italienischen von Karl Witte, durchgesehen von Helmut Bode. Mit einem Nachwort und einer Zeittafel von Winfried Wehle, Düsseldorf/Zürich 2005, 22: „von jemand Glaubwürdigem“.

und Elissa und sind miteinander befreundet oder verwandt. Die Namen werden vom Erzähler allerdings als erfundene gekennzeichnet; er wolle, wie er sagt, die wahre Identität der jungen Frauen nicht preisgeben und begründet dies damit, dass aufgrund des durch die Pest verursachten Sittenwandels, der sich auch auf das Verhalten der sieben Frauen ausgewirkt habe, die Gefahr bestehe, dass ihr guter Ruf beschädigt werden könnte. Damit wird zum einen erneut das Ereignis der Pest in seiner radikalen Differenzqualität markiert: „essendo oggi alquanto ristrette le leggi al piacere che allora“.⁶ Die damals („allora“) herrschenden Sitten seien lockerer gewesen als die zum Zeitpunkt des Erzählens („heute“) herrschenden. Es wird damit verdeutlicht, dass das im Folgenden Erzählte seine Relevanz vor allem aus dieser Ausnahmesituation gewinnt. Zum anderen kann man den Akt der Namensgebung als Fiktionssignal interpretieren. Der Erzähler verleiht seinen Figuren Namen, die mit ihren Eigenschaften korrelieren: „nomi alle qualità di ciascuna convenienti“.⁷ Damit stellt er eine ikonische Korrespondenz zwischen Signifikant und Signifikat her, die typisch für literarische Texte ist.⁸ Außerdem erfüllt die Namensgebung eine erzähltechnisch-praktische Funktion: „acciò che quello che ciascuna dicesse senza confusione si possa comprendere appresso“.⁹ Während also die initiale Beschreibung der Pest – als „dolorosa ricordazione della pestifera mortalità trapassata“¹⁰ – ganz im Zeichen der kompromisslosen, allerdings anonymen Wirklichkeitsdarstellung steht, geht es nunmehr um individuelle Einzelschicksale, die einerseits von den allgemeinen Bedingungen des durch die Pest definierten Ausnahmezustandes betroffen sind, sich aber andererseits aktiv gegen das ihnen drohende Schicksal auflehnen. Die Besonderheiten des Verhaltens der Protagonisten sind nur zu verstehen vor dem Hintergrund und als Konsequenzen der Pestepidemie, wie der Erzähler betont.¹¹

⁶ *Decameron*, 23. – *Das Dekameron*, 22: „da heute den Sitten viel engere Grenzen gesetzt sind als damals“.

⁷ *Decameron*, 23 f. – *Das Dekameron*, 23: „Namen [...], die den Eigenschaften einer jeden vollständig oder teilweise entsprechen.“ – Die Figuren haben zum Teil sprechende Namen, wie „Filomena“ (die den Gesang liebt), „Neofile“ (die Novizin der Liebe), „Pampinea“ (die üppig Blühende), „Emilia“ (die Schmeichlerin), „Panfilo“ (der alles Liebende), „Filostrato“ (der von der Liebe Bezwungene – so jedenfalls in der Deutung des Autors); teilweise verweisen die Namen auf andere literarische Texte oder auf die antike Mythologie: „Lauretta“ auf Petrarcas *Rerum vulgarium fragmenta*, „Elissa“ auf Vergils *Aeneis*, „Fiammetta“ auf Boccaccios *Filocolo* und seine *Elegia di Madonna Fiammetta*, „Dioneo“ (der von Venus Abstammende; Venus ist die Tochter der Dion) auf die Mythologie. Zur Bedeutung der Namen vgl. den Kommentar von Maria Segre Consigli in Boccaccio, *Decameron*, Mailand 1986, 37, Anm. 68.

⁸ Vgl. Gérard Genette, *Mimologiques. Voyage en Cratylie*, Paris 1976.

⁹ *Decameron*, 23. – *Das Dekameron*, 23: „Um indes ohne Verwirrung unterscheiden zu können, was eine jede von ihnen sprach [...]“.

¹⁰ *Decameron*, 11. – *Das Dekameron*, 13: „die schmerzhafte Erwähnung jener verderblichen Pestseuche“.

¹¹ *Decameron*, 12: „[...] ma per ciò che, qual fosse la cagione per che le cose che appresso si leggeranno avvenissero, non si poteva senza questa ramemorazion dimostrare, quasi da

Man konnte bereits sehen, wie systematisch der Text in diesem Anfangsteil die Modalitäten und Konsequenzen einer radikalen Ordnungsauflösung darlegt. Dieses negative Moment ist also besonders zu berücksichtigen, nicht zuletzt deshalb, weil es in fundierender Opposition steht zu der im Folgenden errichteten Gegenordnung, bei der das Erzählen in Zurückgezogenheit und Muße die zentrale Rolle spielt. Die sieben jungen Damen beschließen, gemeinsam und in Begleitung dreier junger Männer die Stadt zu verlassen. Diese Männer heißen Dioneo, Panfilo und Filostrato; jeder von ihnen ist in eine der sieben Frauen verliebt; allerdings erfährt man nicht, wer in wen verliebt ist. Zufällig haben auch diese jungen Männer sich in der Kirche Santa Maria Novella eingefunden und sind dort den sieben Frauen begegnet.

Noch vor dem Eintreffen der drei Männer ergreift Pampinea das Wort und richtet eine Ansprache an die anderen Frauen. In dieser Rede wird das vom Erzähler bereits Gesagte aus der Figurenperspektive noch einmal wiederholt. Auch Pampinea verweist auf den durch die Verheerungen der Pest bewirkten Sittenwandel. Sie insistiert auf der Notwendigkeit, angesichts der Gefahr für Leib und Leben für die Selbsterhaltung Sorge zu tragen. Die partielle Doppelung der Aussagen und Analysen des Erzählers durch das von Pampinea Gesagte birgt ein Moment der Reflexivität in sich, welches für das *Decameron* insgesamt charakteristisch ist. Damit wird verdeutlicht, dass ein und derselbe Sachverhalt aus unterschiedlichen Perspektiven dargestellt werden kann. Solche Multiperspektivität manifestiert sich im *Decameron* generell auf struktureller Ebene: Die einzelnen Geschichten tragen nicht nur eine – häufig polyvalente – Bedeutung in sich, sondern stehen in einem komplexen Spannungsverhältnis zu den kommentierenden Bemerkungen, mit denen der jeweilige Erzähler sie einführt, zu den Reaktionen der „onesta brigata“, zu den anderen Geschichten des jeweiligen Tages (beziehungsweise auch zu an anderen Tagen erzählten Geschichten) sowie zum Erzählrahmen. Dieses Textmerkmal wird nun bereits im Erzählrahmen sichtbar gemacht. Dadurch erweist sich das *Decameron* als ein Text, der die in ihm zur Anwendung kommenden Erzählverfahren in vielfacher Weise reflektiert und bloßlegt.¹²

Mit folgenden Worten ruft Pampinea die anderen Frauen dazu auf, dass sie den Entschluss fassen mögen, die Stadt zu verlassen:

E perciò, acciò che noi per ischifaltà o per tracuttaggine non cadessimo in quello di che noi per avventura per alcuna maniera volendo, potremmo scampare, non so se a voi

necessità costretto mi conduco.“ – *Das Dekameron*, 13: „Weil aber ohne diese Erwähnung nicht berichtet werden konnte, warum das geschah, was weiterhin zu lesen ist, entschließe ich mich gewissermaßen notgedrungen zu dieser Beschreibung.“

¹² Zur „Bloßlegung der Verfahren“, einem Terminus der Russischen Formalisten, vgl. Viktor Šklovskij, „Der parodistische Roman. Sternes *Tristram Shandy*“, in: Jurij Striedter (Hg.), *Russischer Formalismus. Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa*, 5. Aufl., München 1994, 245–299, hier 245, 247, 251.

quello se ne parrà che a me ne parrebbe: io giudicherei ottimamente fatto che noi, sì come noi siamo, sì come molti innanzi a noi hanno fatto e fanno, di questa terra uscissimo; e, fuggendo come la morte i disonesti esempli degli altri, onestamente a' nostri luoghi in contado, de' quali a ciascuna di noi è gran copia, ce ne andassimo a stare; e qui quella festa, quella allegrezza, quello piacere che noi potessimo, senza trapassare in alcuno atto il segno della ragione, prendessimo. Quivi s'odono gli uccelletti cantare, veggionvisi verdeggiare i colli e le pianure, e i campi pieni di biade non altramenti ondeggiare che il mare, e d'alberi ben mille maniere, e il cielo più apertamente, il quale, ancora che cruciato ne sia, non per ciò le sue bellezze eterne ne nega, le quali molto più belle sono a riguardare che le mura vote della nostra città; e èvvi, oltre a questo, l'aere assai più fresco, e di quelle cose che alla vita bisognano in questi tempi v'è la copia maggiore e minore il numero delle noie. Per ciòche, quantunque qui vi muoiano i lavoratori come qui fanno i cittadini, v'è tanto minore il dispiacere quanto vi sono più che nella città rade le case e gli abitanti. E qui d'altra parte, se io ben veggio, noi non abbandoniam persona, anzi ne possiamo con verità dire molto più tosto abbandonate: per ciò che i nostri, o morendo o da morte fuggendo, quasi non fossimo loro, sole in tanta afflitione n'hanno lasciate. Niuna riprensione adunque può cadere in cotal consiglio seguire: dolore e noia e forse morte, non seguendolo, potrebbe avvenire.¹³

Als Gegenmittel für die Todesgefahr wird also, wie man sieht, die Flucht aus dem todesverseuchten Stadtraum empfohlen. Diese Flucht soll in einen oppositiv strukturierten Raum führen, einen *locus amoenus*.¹⁴ In einem solchen Raum ist es möglich, sich dem Fest („festa“), der Freude („allegrezza“) und dem Vergnügen („piacere“) hinzugeben, ohne sich der Leitkategorie der Vernunft („ragione“) zu entziehen. Fest, Freude und Vergnügen sind Begriffe, die ein semantisches

¹³ *Decameron*, 26 f. – *Das Dekameron*, 25 f.: „Damit wir nun nicht aus Trägheit oder Sorglosigkeit einem Unglück erliegen, dem wir, wenn wir wollten, auf irgendeine Weise entgehen könnten, dächte ich, wiewohl ich nicht weiß, ob ihr die gleiche Meinung habt, es wäre am besten, wir verließen, so wie wir sind, diese Stadt, wie es viele vor uns getan haben und noch tun. Die bösen Beispiele anderer wie den Tod verabscheuend, könnten wir mit Anstand auf unseren ländlichen Besitzungen verweilen, deren jede von uns eine Menge hat, wo wir uns dann Freude, Lust und Vergnügen verschafften, soviel wir könnten, ohne die Grenzen des Erlaubten irgendwie zu überschreiten. Dort hört man die Vöglein singen, dort sieht man Hügel und Ebenen grünen, dort wogen die Kornfelder nicht anders als das Meer, dort erblickt man wohl tausenderlei Bäume und sieht den Himmel offener, der, wie erzürnt er auch gegen uns ist, seine ewige Schönheit nicht verleugnet, was alles zusammen viel erfreulicher ist als der Anblick der kahlen Mauern unserer Stadt. Außerdem ist die Luft dort frischer, und der Vorrat von Dingen, die man zum Leben braucht, ist dort größer, und geringer die Zahl der Unannehmlichkeiten. Denn obgleich die Landleute dort sterben wie hier die Städter, so ist doch der üble Eindruck, der dadurch entsteht, um so geringer, als dort die Häuser und die Bewohner sparsamer verstreut sind wie hier in der Stadt. Hier verlassen wir auf der andern Seite, wie mich dünkt, niemand, vielmehr können wir umgekehrt uns verlassen nennen, da die Unsrigen, entweder sterbend oder dem Tode entfliehend, uns, als ob wir ihnen nicht zugehörten, in so großem Elend alleingelassen haben. Kein Tadel kann also auf uns fallen, wenn wir diesen Vorschlag annehmen, wohl aber können uns Schmerz, Leid und vielleicht der Tod treffen, wenn wir ihn verwerfen.“

¹⁴ Ernst Robert Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, 11. Aufl., Tübingen/Basel 1993, 202.

Feld abstecken, welches mit dem der Muße große Übereinstimmungen aufweist. Einige topische Elemente des *locus amoenus* werden von Pampinea aufgelistet: singende Vögel, die grüne Vegetation der Hügel und Ebenen, die Bäume. Hinzu kommt der Blick auf den offenen Himmel, der auch zeichenhaft für die göttliche Jenseitsordnung steht („*bellezze eterne*“).¹⁵ Der Gegensatz zwischen Stadt und Land wird auch insofern markiert, als auf die sehr viel geringere Populationsdichte des Landes hingewiesen wird. Der angepeilte Fluchtraum erweist sich somit als ein Ort, an dem die tödlichen Gefahren der von der Pest heimgesuchten Stadt gebannt scheinen – ein Raum des Schutzes, der Ruhe, der Zurückgezogenheit und der Freude beziehungsweise der Lust („*piacere*“). Die zentrale raumsemantische Opposition des Textes entspricht somit dem Verhältnis zwischen Stress und Entspannung, um erneut Karl Eibl zu zitieren.¹⁶ Es geht um den Gegensatz zwischen „*noia*“ und „*piacere*“, um das Umschalten also vom Funktionsmodus auf den Lustmodus.

Die „*onesta brigata*“ gibt sich im ländlichen Raum des *locus amoenus* eine neue, spielerische Ordnung vor, die im Wesentlichen eine Ordnung des Erzählens von Geschichten ist. Jedes der zehn Mitglieder der Gemeinschaft soll zehn Tage lang jeweils eine Geschichte pro Tag erzählen, wobei diese Geschichten in der Regel nicht thematisch beliebig gewählt sein dürfen, sondern einer bestimmten Vorgabe zu folgen haben. Auch die Reihenfolge der Erzähler ist nicht beliebig, sondern wird von dem jeweiligen König/der Königin des Tages festgelegt. Beide Regeln – die thematische Vorgabe und die Festlegung der Reihenfolge durch die Königin/den König – lassen jeweils auch Ausnahmen zu. So bedingt sich Dioneo das Recht aus, ab dem zweiten Tag jeweils die letzte Geschichte zu erzählen und sich dabei auch nicht unbedingt an das vorgegebene Thema halten zu müssen; am ersten und am neunten Tag gibt es zudem keine thematische Vorgabe hinsichtlich der zu erzählenden Geschichten.

Die Rahmenhandlung des *Decamerón* steuert somit auf ein komplexes Erzähldispositiv zu, in dem nicht nur, wie es vielleicht in geselliger Runde lebensweltlich durchaus üblich sein mag, unterhaltsame Geschichten oder Anekdoten zum Zeitvertreib erzählt werden. Vielmehr geht es in diesem Dispositiv darum, das Erzählen als solches in den Vordergrund zu stellen; diese Fokussierung verdankt sich vor allem dem Erzählrahmen und der regelhaften Anordnung der Novellen. Das *Decamerón* ist ein metanarrativer Text; die in ihm enthaltenen 100 Erzählungen stehen zueinander in einem Verhältnis wechselseitiger Per-

¹⁵ Das an dieser Stelle noch nicht explizit erwähnte Wasser darf natürlich nicht fehlen, wie sich zeigt, als der Zufluchtsort konkret beschrieben wird und man erfährt, dass das auf einem Hügel gelegene Landhaus („*palagio*“) umgeben ist von Wiesen („*pratelli*“), Gärten („*giardini maravigliosi*“) und von Brunnen („*pozzi d'acque freschissime*“) (*Decamerón*, 31). An späteren Stellen, insbesondere in der *Valle delle donne*, wird das Wasser ebenfalls eine Rolle spielen. Darauf wird noch näher einzugehen sein.

¹⁶ Vgl. die Einleitung zu diesem Buch.

spektivierung und Infragestellung.¹⁷ Sie werden auch von der Erzählgemeinschaft deutend und wertend betrachtet, wobei die im Mittelalter in exemplarischen Geschichten häufig zu findende Eindeutigkeit einer Lehre oder eines Rezeptwissens grundlegend infrage gestellt wird.¹⁸

Die erwähnte metanarrative Struktur des Buches bedeutet indes nicht, dass es sich um ein exklusiv oder dominant selbstbezügliches Spiel handele. Zwar ist der Spielcharakter nicht zu übersehen: das Arrangement von Fest, Tanz, Gesang und Erzählen trägt alle Merkmale des Gesellschaftsspiels, wie es beispielsweise auch in späteren Texten der Renaissance vorkommen wird, etwa in den Dialogtexten von Bembo (*Gli Asolani*) und Castiglione (*Il libro del cortegiano*).¹⁹ Jedes Spiel hat jedoch auch eine Ernstebene. Die Ernstebene, die in unserem Zusammenhang von Interesse ist, bezieht sich auf das Oppositionsverhältnis zwischen dem Raum des Erzählens und dem der Zerstörung. Glending Olson hat darauf hingewiesen, dass die Flucht aus dem pestverseuchten Florenz eine therapeutische Funktion habe, so wie sie in zeitgenössischen medizinischen Traktaten zu finden sei: „This much seems to me indisputable: the structural movement of the *Decameron* from plague to pleasure involves a set of activities and dispositions which fourteenth-century medicine defines as hygienic, and the telling of stories is a part of that regimen.“²⁰ Olson zieht daraus nicht etwa den Schluss, dass Boccaccios *Decameron* von medizinischen Traktaten beeinflusst gewesen sei, sondern den, dass die im Erzählrahmen dargestellte Bewegung von der Pest

¹⁷ Diese metanarrative Dimension des *Decameron* manifestiert sich u.a. auch im Zusammenhang zwischen der Unterhaltungsfunktion und der Textstruktur. Wie Pier Massimo Forni, „Appunti sull'intrattenimento decameroniano“, in: *Passare il tempo. La letteratura del gioco e dell'intrattenimento dal XII al XVI secolo*, Rom 1993, II, 529–540, gezeigt hat, findet die Unterhaltung („diletto“, „intrattenimento“) nicht nur auf der Ebene der Novellen (*inventio*) ihren Niederschlag, sondern auch auf der Ebene der *dispositio*, auf der es durch Korrespondenzen zwischen verschiedenen Novellen zu einem „gioco compositivo“ beziehungsweise einem „gioco costruttivo“ (533) kommt. – Die oben im Text erwähnte Zahl 100 ist nicht ganz korrekt, denn neben den 100 von den Mitgliedern der „brigata“ erzählten Novellen gibt es außerdem die in der Vorrede des Vierten Tages enthaltene Novelle von den Gänsen, die allerdings unvollständig bleibt.

¹⁸ Zur Auflösung des Exemplarischen und zu deren epistemologischem Hintergrund vgl. Joachim Küpper, „Affichierte ‚Exemplarität‘, tatsächliche A-Systematik. Boccaccios *Decameron* und die Episteme der Renaissance“, in: Klaus W. Hempfer (Hg.), *Renaissance. Diskursstrukturen und epistemologische Voraussetzungen. Literatur – Philosophie – Bildende Kunst*, Stuttgart 1993, 47–93.

¹⁹ Zur Bedeutung des Spiels im *Decameron* vgl. Michelangelo Picone, „Gioco e / o letteratura. Per una lettura ludica del *Decameron*“, in: *Passare il tempo. La letteratura del gioco e dell'intrattenimento dal XII al XVI secolo*, Rom 1993, I, 105–127. Picone macht deutlich, dass die ludische Dimension des *Decameron* vor allem eine Funktion des Rahmens und der mit ihm verbundenen metakommunikativen Dimension ist: „[...] ciò che distingue un comportamento ludico da uno non-ludico è la capacità metacomunicativa, il sapere sempre che ‚questo è un gioco‘. [...] la funzione della cornice consiste proprio in questo: avvertire il lettore che quello che troverà nel libro è anzitutto un raffinato gioco letterario.“ (120 f.)

²⁰ Glending Olson, *Literature as Recreation in the Later Middle Ages*, London 1982, 182.

hin zum „*piacere*“ Ausdruck einer im späten Mittelalter verbreiteten Überzeugung in Hinblick auf die therapeutische Funktion des literarischen Vergnügens sei. „Far from being seen in any kind of art-for-art's-sake way, the *Decamerón* fictions exist in a structure that imputes to them beneficial hygienic effects on human beings.“²¹ Die Deutung von Olson richtet sich, wie man an dem letzten Zitat erkennt, gegen Interpretationen, die in dem Text das selbstbezügliche literarische Spiel dominant setzen und ihm damit jeden Bezug zur Lebenswelt absprechen.

Dieser Gegensatz ist meines Erachtens jedoch eine falsche Alternative. Die zweifellos vorhandene Selbstbezüglichkeit des Textes entbehrt keineswegs einer Ernstdimension. Die von Olson stark gemachte therapeutische Funktion des *Decamerón* und damit der Literatur insgesamt ist eine wichtige Funktion, die, wie Olson nachweisen kann, im Einklang steht mit zeitgenössischen Auffassungen.²² Man kann, um noch einmal auf die von Eibl vorgeschlagenen Begriffe zurückzugreifen, einen Zusammenhang zwischen der Entspannungsfunktion des Erzählens und der von Boccaccio entwickelten Opposition zwischen der zerstörten Ordnung und der lebensbedrohlichen Situation in Florenz und dem Rückzug in eine Welt des Erzählens in angenehmer Umgebung erkennen. Das bedeutet, dass die allgemeine Funktion des Erzählens als eines stressreduzierenden Programms bei Boccaccio ganz konkret auf eine historisch klar definierte Situation der Bedrohung und Vernichtung angewendet wird. Der Rückzug in einen geschützten Raum der Besinnung und des Innehalts, der Einkehr, also der Rückzug in einen Raum der Muße hat ganz konkret die Funktion, sich einer drohenden Gefahr zu entziehen. Dabei geht es, wie Olson zu Recht sagt, nicht um Evasion, sondern um eine aktive und lebenserhaltende Reaktion.

3.2 Die *Valle delle donne* als Mußeraum zweiten Grades

Darüber hinaus geht es aber auch um eine Analyse der kulturellen Konsequenzen, die sich aus der zerstörten Ordnung ergeben. Die in der Mußsituation der „onesta brigata“ entwickelte Ordnung bleibt ja konstitutiv und dialektisch bezogen auf die zerstörte Ordnung des Herkunftsortes. Das zeigt sich bereits überdeutlich an der Tatsache, dass die Protagonistinnen trotz der existentiell bedrohlichen Lage und trotz der allenthalben zu beobachtenden Auflösung der zivilisatorischen Standards ihre Entscheidung, die Stadt zu verlassen, im Rah-

²¹ Ebd.

²² Zur heilenden Funktion des *Decamerón* hinsichtlich des Lachens vgl. auch Elisabeth Arend, *Lachen und Komik in Boccaccios „Decamerón“*, Frankfurt a.M. 2004 und Béatrice Jakobs, *Rhetorik des Lachens und Diätetik in Boccaccios „Decamerón“*, Berlin 2006.

men der vor dem Ausbruch der Pest gültigen Anstandsregeln diskutieren. Die Verbindung zwischen dem Fluchtraum der Muße und dem Raum des Alltags manifestiert sich auch darin, dass im Mußeraum soziale Ordnungsmuster und Hierarchien weiterhin Gültigkeit besitzen. Dass die Frauen nicht allein, trotz akuter Bedrohung ihres Lebens, das Recht zu haben glauben, der Stadt zu entfliehen, sondern dass sie sich männlichen Begleitschutz sichern, ist ein wichtiger Beleg für diesen Sachverhalt. Allerdings kommt es im Rückzugsraum auch zu einer Neustellung von gesellschaftlichen Hierarchien und Geschlechterrollen.

Am Beispiel der *Valle delle donne*-Episode, welche sich zwischen dem sechsten und dem siebten Tag befindet, sei dies näher erläutert.²³ Hier zeigt sich nämlich ein besonders aufschlussreicher Zusammenhang zwischen der aus der Normalwelt übernommenen Ordnung und den in der Mußewelt möglichen Überschreitungen derselben. Dioneo, der neuernannte König, definiert als Thema des kommenden siebten Tages, dass Streiche erzählt werden sollen, welche Frauen ihren Männern gespielt haben. Die Idee zu diesem Thema sei ihm durch den Streit zwischen dem Dienerpaar Licisca und Tindaro am Ende des fünften Tages gekommen. Licisca hatte dabei die Behauptung aufgestellt, dass keine ihrer Nachbarinnen jungfräulich in die Ehe gegangen sei. Mit Streichen sind also hier die Listen gemeint, die Frauen sich ausdenken, um ihre Männer zu betrügen, oder abstrakter: um die von Männern verhängten Restriktionen der weiblichen Sexualität zu umgehen. Dieses Thema weckt Anstoß bei den Mitgliedern der Erzählgemeinschaft. Einige von ihnen verlangen, dass das Thema geändert werde. Dem verweigert sich Dioneo mit verschiedenen Argumenten, unter anderem mit dem Hinweis auf den durch die Pest in Florenz bewirkten Ordnungszerfall, der den noch Lebenden einen größeren Spielraum zur Erhaltung des eigenen Lebens gebe. Daher, so Dioneo, sei es auch gestattet, sich Geschichten zu erzählen, in denen die Anstandsregeln großzügiger ausgelegt würden als üblich, weil dieses Erzählen dem höheren Zweck der Selbsterhaltung durch „diletto“ diene. Dann wendet Dioneo das Anstandsargument gegen die Frauen, indem er sagt, dass man, wenn sie sich weigerten, sich ‚unanständige‘ Geschichten zu erzählen, sie selbst der Unanständigkeit verdächtigen könnte, weil man dann annehmen könnte, dass sie über etwas nicht sprechen wollten, dessen sie sich selbst schuldig gemacht hätten. In Dioneos Argumentation geht es um den Gegensatz zwischen Handeln („operar“) und Erzählen beziehungsweise Sprechen („ragionar“). Das Sprechen soll dazu dienen, im Bereich des Handelns und Erlebens vorhandene Defizite zu kompensieren. Neben dieser Unterscheidung geht es auch darum, dass der Sprecher Dioneo das Einhalten der Regeln einfordert. So wie er bisher

²³ Zur komplexen strukturellen Funktion der Episode als „centro ideale del mondo decameroniano“ vgl. Georges Güntert, „Premessa narratologica: la valle delle donne come centro ideale del *Decameron*“, in: Güntert, *Tre premesse e una dichiarazione d'amore. Vademecum per il lettore del „Decameron“*, Modena 1997, 13–43.

den Geboten der Königinnen und Könige gehorcht habe, erwarte er nun seinerseits Gehorsam seinen Regeln gegenüber.

Nach dieser Diskussion trennen sich die Mitglieder der „brigata“; die Männer widmen sich dem Spiel, die Frauen entfernen sich. Es wird vom Erzähler darauf hingewiesen, dass im Tagesablauf mehr Zeit als üblich zur Verfügung stehe, weil die Erzählungen des abgelaufenen Tages kürzer als sonst gewesen seien. Mit anderen Worten: Innerhalb des durch das Erzählen strukturierten Mußraumes und der damit verbundenen Zeitordnung entsteht nun ein sekundärer Mußraum, eine Muße in der Muße sozusagen. Diese sekundäre Mußsituation nutzen die Frauen, um sich in die *Valle delle donne* zu begeben. Dieser Raum ist etwas entfernt vom bisherigen Ort des Geschehens. Die Frauen müssen ungefähr eine Meile überwinden, um dahin zu kommen. Das Tal der Frauen ist ein *locus amoenus* mit den üblichen Attributen, einem Gewässer und einem Wäldchen, Blumen usw. Der Naturraum erweist sich als ein geschützter Raum, er befindet sich inmitten von Hügeln und wird bezeichnet als schön („bella“) und angenehm („dilettevole“). Auch hier befindet sich ein Landhaus, und die Anordnung des Raumes ähnelt der eines Amphitheaters, das heißt eines Schauplatzes ästhetischer Betrachtung. Der Raum ist gekennzeichnet durch die Verschmelzung von künstlicher und natürlicher Schönheit und Perfektion: „[...] il piano, che nella valle era, così era ritondo come se a sesta fosse stato fatto, quantunque artificio della natura e non manual paresse“.²⁴

Um dort hinzukommen, muss man wie schon erwähnt eine räumliche Distanz überwinden und „per una via assai stretta“²⁵ in den durch Hügel geschützten Innenraum der Natur eindringen. Ausführlich wird die Landschaft und wird das Wasser beschrieben, welches angesichts der Hitze des Tages Kühlung und Erfrischung verspricht. Da die Frauen unter sich sind und nicht befürchten müssen, von fremden Augen beobachtet zu werden, entkleiden sie sich und baden im Wasser. Als sie zu den Männern zurückkehren, berichten sie ihnen von ihrem heimlichen Ausflug. Pampinea sagt scherzend, dass sie die Männer betrogen hätten, worauf Dioneo die Frage stellt, ob wohl die Frauen zuerst betrügerisch handelten, bevor sie dann von Betrügereien erzählten. Mit dieser Anknüpfung an die weiter oben geführte Diskussion über den Gegensatz von Handeln und Erzählen schließt sich innerhalb des Textes ein Kreis. Damit wird angezeigt, dass der Gegensatz zwischen Handeln und Erzählen infrage gestellt werden soll. Das Erzählen selbst ist eine Form des Handelns und das Handeln kann einerseits zum Gegenstand des Erzählens werden; andererseits kann es den Raum des Erzählaktes neu bestimmen. Im Folgenden nämlich setzen die Binnenerzähler ihr

²⁴ *Decameron*, 671. – *Das Dekameron*, 515: „[...] war die ebene Talsohle so rund, als wären [recte: wäre] sie mit dem Zirkel abgemessen, obwohl man leicht erkannte, daß sie ein Kunstwerk der Natur und keines von Menschenhand sei.“

²⁵ *Decameron*, 671. – *Das Dekameron*, 515: „ein ziemlich schmaler Fußpfad.“

Erzählen im Tal der Frauen fort. Die drei Männer erkunden zunächst ihrerseits dieses Tal und sind von dessen Schönheit äußerst eingenommen („quella per una delle belle cose del mondo lodarono“).²⁶ Nach ihrer Rückkehr beschließen sie auf Geheiß des Königs, dass sie am nächsten Tag dorthin zurückkehren wollen, um den Erzählvorgang fortzusetzen.

Der innerhalb des ländlichen Zufluchtsraumes vollzogene Ortswechsel ist nicht nur ein Wechsel des Dekors, vielmehr dient er dazu, die gesellschaftlichen Hierarchieverhältnisse außer Kraft zu setzen. Bekanntlich steht ja das *Decamerón* unter dem Vorzeichen einer vom Erzähler beabsichtigten Tröstung der Frauen, die aufgrund gesellschaftlicher Machtverhältnisse und Rollenzuschreibungen räumlich sehr viel eingeschränkter sind als Männer. Sie leiden unter sehr viel mehr Restriktionen und Verboten als Männer. Im Mußeraum, in dem das Erzählen der „brigata“ stattfindet, wird aber diese Hierarchie umgedreht. Die Frauen erweisen sich als diejenigen, die verborgene Räume entdecken und zugänglich machen können. Sie entziehen sich vorübergehend der Kontrolle durch den männlichen Blick und eröffnen dadurch der Erzählgemeinschaft den Zugang zu neuen, noch schöneren und angenehmeren Orten, an denen das Erzählen mit neuer Energie fortgesetzt werden kann.²⁷ Raum, Handeln und Erzählen stehen somit in einem engen Wechselverhältnis zueinander. Das Erzählen erweist sich als Produkt der Wechselwirkung zwischen dem objektiv vorhandenen Raum, den Modalitäten der Besetzung des Raumes und den durch die beteiligten Figuren festgelegten Regeln des Sprechens. Auch die erzählten Geschichten stehen in einem konstitutiven Bezug zu der lebensweltlichen Ordnung. Diese Ordnung wird allerdings ebenso wenig bestätigt, wie das Verhältnis zwischen den Binnenerzählern die gesellschaftliche Hierarchie bekräftigt. Die Muße ermöglicht somit Freiheit und experimentelles Handeln. Aus ihr heraus entsteht das Erzählen von Geschichten, die lebensweltliche Ordnungsprinzipien infrage stellen oder ganz außer Kraft setzen.

3.3 Die Neubestimmung des Erzählens

Chaos und Ordnung sind untrennbar miteinander verknüpft. Dass durch die Zerstörung des Ordnungsrahmens auch das Erzählen einen neuen Ort innerhalb der Kultur erhält, ist unabweisbar, und das *Decamerón* versucht diesen Ort zu umschreiben und zu besetzen. Dies lässt sich beispielhaft anhand der ersten

²⁶ *Decamerón*, 674. – *Das Dekameron*, 517: „[...] und erklärten es zu einer der anmutigsten Stellen auf der Welt.“

²⁷ So weist Dioneo darauf hin, dass es ihm vermutlich sehr schwer gefallen wäre, ein neues Tagesthema zu finden, nachdem man schon auf so vielfältige Art und Weise über die „umana industria“ (*Decamerón*, 668) und „de’ casi varii“ (ebd.) gesprochen habe.

Erzählung des ersten Tages nachweisen.²⁸ Sie wird von Panfilo erzählt und handelt von Ser Cepparello, der ein Betrüger, Verbrecher und Mörder ist und auf dem Sterbebett durch eine falsche Beichte bei einem herbeigerufenen Mönch den Eindruck erweckt, er sei ein mustergültiger Christ gewesen. Das Ziel dieser falschen Beichte ist es aus Sicht des sterbenden Cepparello, zu bewirken, dass er in geweihter Erde begraben werden kann. Denn aufgrund seines ruchlosen Lebenswandels muss er befürchten, dass er kein christliches Begräbnis erhalten und dass daraus ein geschäftsschädigender Skandal für das Handelshaus, in dem er untergekommen ist, entstehen werde. Mithin ist die falsche Beichte ein eiskaltes ökonomisches Kalkül, welches darauf abzielt, seinen Handelspartnern einen materiellen Vorteil zu sichern. Der Beichtvater hingegen lässt sich durch die erfundenen guten Taten und die simulierte Frömmigkeit des Ser Cepparello in die Irre führen. Er glaubt, einen wahrhaften Heiligen vor sich zu haben, und sorgt nach Cepparellos Tod dafür, dass dessen vermeintliche Frömmigkeit publik gemacht wird. Dies führt zu einem Wallfahrtskult und zur Heiligprechung Cepparellos, der nun als ‚San Ciappelletto‘ verehrt wird. Die Geschichte eines Betrügers, der sich durch eine raffinierte rhetorische Strategie den Status eines Heiligen erwirbt, an den das Volk glaubt, wird folgendermaßen eingeführt:

Convenevole cosa è, carissime donne, che ciascheduna cosa la quale l'uomo fa, dallo ammirabile e santo nome di Colui il quale di tutte fu facitore le dea principio. Per che, dovendo io al vostro novellare, sì come primo, dare cominciamento, intendo da una delle sue maravigliose cose incominciare, acciò che, quella udita, la nostra speranza in lui, sì come in cosa impermutabile, si fermi e sempre sia da noi il suo nome lodato.²⁹

Die Geschichte wird also angekündigt als ein Exempel zum höheren Lob Gottes („una delle sue maravigliose cose“). Diese Funktionalisierung wird am Ende der Erzählung wieder aufgegriffen, indem zunächst gesagt wird, dass der verbrecherische Ser Cepparello es eigentlich verdient hätte, in die Hölle zu kommen. Gerae darin sei aber die Güte Gottes erkennbar, dass er nicht etwa den menschlichen Irrtum bestrafte, sondern den guten Glauben der Menschen belohne, indem er sogar einen Verbrecher als Heiligen und somit als Vermittler zwischen den Menschen und Gott akzeptiere. Und der Erzähler fügt hinzu: „E per ciò, acciò che noi per la sua grazia nelle presenti avversità e in questa compagnia così lieta siamo sani e salvi servati, lodando il suo nome nel quale cominciata l'abbiamo,

²⁸ Vgl. hierzu auch Thomas Klinkert, „Die Problematisierung des Wissens und der Wahrheit der Zeichen in Boccaccios *Decameron*“, in: *Zeitsprünge. Forschungen zur Frühen Neuzeit* 17, 4 (2013), 392–413, hier 399–405.

²⁹ *Decameron*, 37. – *Das Dekameron*, 33: „Es ziemt sich, ihr liebwerten Damen, ein jedes Ding, das der Mensch unternimmt, mit dem heiligen und wunderbaren Namen dessen zu beginnen, der alle Dinge geschaffen hat. Darum denke ich denn, der ich als erster bei unseren Erzählungen den Anfang machen soll, mit einer jener wunderbaren Fügungen zu beginnen, deren Kunde unser Vertrauen auf ihn als den Unwandelbaren bestärken und uns lehren wird, seinen Namen immerdar zu preisen.“

Lui in reverenza avendo, ne' nostri bisogni gli ci raccomanderemo, sicurissimi d'essere uditi.“³⁰

In diesem zuletzt zitierten Satz wird ein expliziter Bezug zum Hier und Jetzt des Erzählens hergestellt. Der Erzähler, Panfilo, verweist auf den Gegensatz zwischen den „presenti avversità“ (gemeint ist hier nichts anderes als die Pest in Florenz) und der wundersamen Rettung der zehn Mitglieder der Erzählgemeinschaft. Damit wird eine Äquivalenzrelation zwischen der todbringenden Pest und dem Mörder und Verbrecher Cepparello auf der einen Seite und der durch die Hilfe Gottes erretteten Erzählgemeinschaft beziehungsweise der von Gott geduldeten, auf falschen Prämissen beruhenden Heiligsprechung Cepparellos auf der anderen Seite hergestellt. Wenn man zusätzlich bedenkt, dass die Heiligsprechung Cepparellos durch die Vermittlung des Beichtvaters und die Gutgläubigkeit seiner Mitbrüder im Kloster überhaupt erst möglich geworden ist, dann wird die Exemplarität dieser Geschichte mehr als fragwürdig.

Schon grundsätzlich ist es ja ein Problem, dass eine angeblich zum Lob Gottes erzählte Geschichte ausgerechnet von Betrug, Täuschung und falschem Glauben handelt, der sich nur durch einen die falschen Voraussetzungen großzügig übersehenden Gott in einen wirksamen Glauben verwandeln kann. Gäbe es nicht hundert andere mögliche Geschichten, mit denen die Güte Gottes überzeugender belegt werden könnte als gerade mit dieser Geschichte?

Die Exemplarität der erzählten Geschichten wird also, wie schon die erste Novelle programmatisch anzeigt, im *Decamerone* außer Kraft gesetzt. Zwar wird das narrative Schema des Exemplarischen von den Einzelerzählern des *Decameron* immer wieder aufgerufen, doch nur, um dann umso wirkungsvoller in Frage gestellt zu werden. Diese Überschreitung der Grenzen einer im Mittelalter wohletabilierten Gattung hat etwas zu tun mit der in der Rahmenhandlung erzählten Zerstörung der zivilisatorischen Ordnung. Der soziale Rahmen bricht auseinander, und dies bedeutet den Verlust der üblichen Sinschemata. Wenn die „brigata“ sich zu therapeutischen Zwecken aus dem pestverseuchten Florenz in einen schützenden Mußeraum zurückzieht, so heißt dies zwar einerseits, dass versucht wird, dem Unheil und der Gefährdung entgegenzuarbeiten, dem lebensweltlichen Chaos eine narrative Ordnung entgegenzustellen, es bedeutet aber andererseits auch, dass die innerhalb der narrativen Ordnung evozierten Sinn- und Deutungsmuster vor dem Hintergrund der zerbrochenen Ordnung ihre Gültigkeit verlieren. Dies wiederum setzt neue Perspektiven, Fragestellungen und Erkenntnisschemata frei, die von der „brigata“ und in den von ihr erzählten Geschichten durchgespielt werden. Die Muße hat somit die Funktion, ein therapeutisches Erzählen zu ermöglichen, die eigene Unversehrtheit gegen-

³⁰ *Decameron*, 55. – *Das Dekameron*, 46: „Und so empfehlen wir uns ihm denn mit allem, was uns not ist, in der festen Überzeugung, erhört zu werden, damit er uns in diesem allgemeinen Elend und in dieser so heiteren Gesellschaft im Lobe seines Namens, in dem wir sie begonnen, gesund und unversehrt erhalten möge.“

über der allgemeinen Zerstörung zu gewährleisten. Sie hat andererseits auch die Funktion, das Bestehende zu überschreiten, das Erzählen als solches in Szene zu setzen und dessen Möglichkeiten und Grenzen vor dem Profil einer zerstörten Ordnung auszuloten.

3.4 Die Rezeption des *Decameron* bei Marguerite de Navarre im Kontext aristokratischer Muße

Das *Decameron* hat die Geschichte der Novelle stark beeinflusst, wie man beispielsweise anhand eines der bedeutendsten Bücher der französischen Renaissance erkennen kann, nämlich des *Heptaméron* von Marguerite de Navarre (1492–1549). Dieses unvollendet gebliebene, postum 1559 erschienene Buch ist ausdrücklich als Wiederaufnahme des von Boccaccio geschaffenen Modells konzipiert. Im Prolog erfährt man, dass sich zehn Personen durch Zufall an einem Badeort in den Pyrenäen begegnen. Dabei handelt es sich um die Witwe Oysille, um Hircain und seine Ehefrau Parlamente, die Witwe Longarine, die beiden Edelmänner Dagoucin und Saffredent, die beiden Damen Nomerfide und Ennasuytte sowie die zwei Herren Geburon und Symontault. Aufgrund von Überschwemmungen können diese fünf Frauen und fünf Männer die Abtei Saint Sevyn (Saint-Savin) nicht verlassen. Hircain, Parlamente, Longarine, Dagoucin und Saffredent waren zuvor Opfer eines Räuberüberfalls geworden, bei dem Longarines Ehemann getötet worden war. Nomerfide und Ennasuytte mussten vor den Angriffen eines Bären fliehen. Diese Figuren sind also mit Müh und Not einer großen Gefahr entronnen und befinden sich nun aufgrund der Überschwemmungen in einem erzwungenen Ruhezustand. Hier haben sie die unerwartete Möglichkeit, sich zu sammeln und sich zu erholen; die Muße hat hier ähnlich wie bei Boccaccio therapeutische Funktion. Zugleich müssen die Protagonisten aber auch dafür sorgen, dass ihnen die Zeit nicht lang wird; wenn man nämlich nichts zu tun hat, läuft man Gefahr, sich zu langweilen:

Madame, je m'espahys que vous, qui avez tant d'experience et qui maintenant de nous orphelins tenez lieu de mere, ne regardez quelque passetemps pour adoulcir l'ennuy que ceste compagnye portera durant nostre longue demeure. Car, si nous n'avons quelque occupation plaisante et vertueuse, nous sommes en danger de devenir malades.³¹

³¹ Marguerite de Navarre, *Heptaméron*. Édition critique par Renja Salminen, Genf 1999, 8. – Madame, es erstaunt mich, dass Ihr, die Ihr soviel Erfahrung besitzt und nunmehr für uns Waisen die Mutterrolle übernommen habt, nicht nach irgendeinem Zeitvertreib sucht, um die Langeweile abzumildern, die uns in dieser Gesellschaft während unseres langen Aufenthalts droht. Denn wenn wir nicht irgendeine vergnügliche und tugendhafte Beschäftigung haben, dann besteht die Gefahr, dass wir krank werden. (Übersetzungen hier und im Folgenden vom Verf.)

Oysille schlägt als Heilmittel gegen die Langeweile die Lektüre der Heiligen Schrift vor, denn: „qui cognoist Dieu veoit toutes choses belles en luy, et sans luy tout laid“.³² Hircain stimmt zwar diesem Ratschlag Oysilles zu, ergänzt aber, dass, damit man sich von der Erschütterung der erlittenen Gewalt erholen könne, „quelque passetemps qui ne soyt point dommaigeable à l'ame, mais qu'il soyt plaisant au corps“ erforderlich sei.³³ Parlamente schlägt schließlich vor, ein Spiel zu spielen, welches dazu geeignet sei, diese von Hircain formulierte Anforderung zu erfüllen:

Sy je me sentoys aussy suffisante que les Anciens, qui ont trouvé les artz et inventions nouvelles, je inventerois quelque jeu ou passetemps pour satisfaire à la charge que me donnez. Mais, cogoissant mon sçavoir et ma puissance, qui à peine peult rememorer les choses bien faictes, je me tiendrois bien heureuse d'en suivre de près ceulx qui ont desja satisfait à vostre demande. Entre autres, je croy qu'il n'y a nul de vous qui n'ayt leu les *Cent Nouvelles* de Jehan Bocace nouvellement traduictes d'ytalien en françois, que le roy treschrestien François premier de ce nom, Monseigneur le Dauphin, Madame la Daulphine et Madame Marguerite en ont faict tant de cas que, si Bocace, du lieu où il estoit, les eust peu oyur, il devoit ressusciter à la louenge de telles personnes.³⁴

In diesem Passus steckt im Kern die renaissancetypische Poetik der *imitatio*. In jener Epoche strebte man in der Kunst nicht Originalität an, sondern man orientierte sich an anerkannten Mustern, hauptsächlich Autoren der Antike, aber auch einigen neueren Autoren wie insbesondere den Italienern Boccaccio und Petrarca. Nicht zuletzt aufgrund der engen dynastischen Beziehungen zwischen dem französischen Hof und Italien wurden die italienischen Schriftsteller und Künstler in jener Zeit besonders hochgeschätzt. So erfährt man hier auch, dass das *Decamerón* vor kurzem ins Französische übersetzt wurde und dass es am Königshof in höchstem Ansehen stand. Mit einem Augenzwinkern erwähnt die Autorin des *Heptaméron*, die die Schwester des französischen Königs Franz I.

³² *Heptaméron*, 9. – [...] wer Gott kennt, dem erscheinen alle Dinge schön in ihm, und ohne ihn erscheint alles hässlich.

³³ *Heptaméron*, 10. – [...] irgendein Zeitvertreib, der der Seele nicht schade und dem Leib angenehm sei.

³⁴ *Heptaméron*, 11. – Wenn ich mich für so fähig hielte wie die Alten, die die Künste und andere neuartige Dinge erfunden haben, würde ich mir irgendein Spiel oder einen Zeitvertreib ausdenken, um die Aufgabe, die Ihr mir stellt, zu erfüllen. Da ich aber mein Wissen und meine Kraft richtig einzuschätzen vermag und kaum dazu in der Lage bin, mich an die gut gemachten Dinge zu erinnern, schätze ich mich glücklich, wenn ich mich eng an jenen orientiere, die Eure Aufgabe bereits erfüllt haben. Unter anderem glaube ich, dass niemand unter Euch ist, der nicht die *Hundert Novellen* von Giovanni Boccaccio gelesen hätte, welche vor kurzem aus dem Italienischen ins Französische übersetzt wurden und die der sehr christliche König Franz der Erste, der Kronprinz, die Kronprinzessin und Frau Margarethe so sehr schätzen, dass Boccaccio, wenn er sie an dem Ort, wo er sich jetzt befindet, hätte hören können, durch das Lob so bedeutender Personen von den Toten hätte wiederauferstehen müssen.

war, im Prolog auch eine Marguerite, also sich selbst, als eines der Mitglieder des königlichen Hauses, deren ästhetische Vorlieben Vorbildfunktion haben.

Es wird somit deutlich, dass die Lektüre des *Decameron* ein aristokratischer Zeitvertreib war und dass die Mitglieder des königlichen Hofes den Autor des *Decameron* in höchstem Maße schätzten. Dieses Buch ist somit ein wichtiger Gegenstand adliger Muße, woraus ihm ein besonderer Prestigewert erwächst. Ebenfalls erfährt man, dass die Mitglieder des Hofes sogar versucht haben, Boccaccio zu imitieren, indem sie Novellen erzählten, deren Handlung nicht erfunden, sondern wahr sein sollte:

Et promirent lesdites dames, et Monseigneur le Dauphin avec elles, d'en faire chacun dix et d'assembler jusques à dix personnes de ceulx et celles qu'ilz pensoient plus dignes de racompter quelque chose, sauf ceulx qui avoient estudié et estoient gens de lectres: car Monseigneur le Dauphin ne vouloit que leur art y fust meslé, et aussi de peur que la beaulté de la rethoricque fist tort en quelque partie à la vérité de l'histoire. Mais les grans affaires survenuz au roy depuis, aussi la paix d'entre luy et le roy d'Angleterre, l'accouchemennt de Madame la Dauphine et plusieurs autres choses dignes d'empescher toute la court, a faict mectre en oubly du tout ceste entreprinse, qui par nostre oysiveté et long loysir pourra en dix jours estre mise à fin, actendant que nostre pont soit parfaict.³⁵

Das Unternehmen der Höflinge, die Boccaccio nachahmen (*imitatio*) und mit ihm wetteifern wollen (*aemulatio*), indem sie die numerische Gliederung des *Decameron* in zehn mal zehn Novellen übernehmen, zugleich aber wahre, von rhetorischen Verfahren nicht verfälschte Geschichten erzählen, konnte nicht zu Ende geführt werden, weil es von dringenderen Angelegenheiten des Hofes verhindert wurde. Daher schlägt Parlamente nun in dieser unerwarteten Situation der Muße („nostre oysiveté et long loysir“) vor, auf dieses Vorhaben zurückzukommen und es zu vollenden.

Wir haben es also mit einer komplexen Erzählsituation zu tun, bei der sich mehrere Ebenen der Fiktion und der Wirklichkeit überlagern. Ausgangspunkt dieser Erzählsituation ist Boccaccios *Decameron*, ein fiktionales Werk des 14. Jahrhunderts, welches in der Wirklichkeit des französischen Hofes des 16. Jahrhunderts gelesen und nachgeahmt wird. Diese Nachahmung im wirklichen Leben wird nun innerhalb der Fiktion des *Heptaméron* als narratives Strukturmodell auf-

³⁵ *Heptaméron*, 11. – Und die erwähnten Damen und mit ihnen der Kronprinz gelobten, dass jeder von ihnen zehn davon machen wolle und dass sie zehn Personen aus dem Kreis derjenigen versammeln wollten, die sie in höchstem Maße für würdig hielten, etwas zu erzählen, außer jenen, die studiert hatten und Gelehrte waren: denn der Kronprinz wollte nicht, dass ihre Kunst mit einfloss, auch weil er befürchtete, dass die Schönheit der Rede der Wahrheit der Geschichte nicht wohl bekommen würde. Aber die seitdem eingetretenen Angelegenheiten des Königs, der Friede zwischen ihm und dem König von England, die Niederkunft der Kronprinzessin und einige weitere Dinge, die den ganzen Hof mit Recht beschäftigten, haben dieses Unternehmen völlig in Vergessenheit geraten lassen, welches nun in unserer langen Muße innerhalb von zehn Tagen zu Ende geführt werden kann, indem wir darauf warten, dass unsere Brücke wiederhergestellt sein wird.

gerufen. Die Autorin dieses fiktionalen Werkes ist als Schwester des Königs eines der Mitglieder des französischen Hofes. Die reale Rezeptionssituation, von der im Prolog des *Heptaméron* die Rede ist, befindet sich somit zugleich außerhalb und innerhalb des Buches. Wir haben es in diesem Prolog also mit einer metanarrativen Reflexion zu tun, die aus einer Mußsituation hervorgeht, was bedeutet, dass auch hier die Muße dazu dient, eine metanarrative und metakulturelle Reflexion auszulösen. Im Spiegel dieses Zeitvertreibs betrachtet sich die adelige Gesellschaft der Renaissance und erfindet sich ein ideales Bild von Geselligkeit, indem die Antriebe und die Funktionsweise menschlichen Handelns in der Gesellschaft analysiert werden. Diese Gesellschaft besteht aus Liebhabern, nicht aus Spezialisten oder Gelehrten. Hauptgegenstand der Geschichten, die sich die Mitglieder der Erzählgemeinschaft gegenseitig vortragen, sind, wie auch bei Boccaccio, die vielfältigen Formen von Liebesbeziehungen zwischen den Geschlechtern, wobei die kontroverse Beurteilung und Kommentierung stärker noch als bei Boccaccio profiliert wird. Das Erzählen des Erzhagens nimmt einen noch größeren Raum als im *Decameron* ein.³⁶ Die Rahmenbedingungen dieses metanarrativen Dispositivs sind wie schon im *Decameron* entscheidend geprägt von einer Situation der Muße, die zugleich einen therapeutischen Index aufweist.

³⁶ Niklas Bender, „Blumen oder Strauß? Singularität und Beispielhaftigkeit in Marguerite de Navarres *L'Heptaméron*“, in: *Romanistisches Jahrbuch* 59 (2008), 204–237, hier 234: „Gegenstand der Diskussion sind nicht nur die Inhalte der Novellen, deren latente Komplexität sich auf diese Weise entfaltet; es werden zudem die Regeln des Erzhagens selbst thematisiert sowie die Grundlagen der Argumente, also fundamentale Annahmen über den Menschen, seine Beschaffenheit, sein Verhältnis zu Gott etc. Selbst diese Grundüberzeugungen werden Teil der Diskussion und damit Gegenstand von Infragestellung und Kritik.“

4. Iacopo Sannazaro: *Arcadia*¹

4.1 Dichtung als Überwindung des Todes

In der italienischen Renaissance werden in literarischen Texten, ähnlich wie schon in Boccaccios *Decameron*, Situationen des Rückzugs und der Muße modelliert, in denen sich eine Gemeinschaft von Figuren zusammenfindet und das Erzählen, das gesellschaftliche Spiel oder die Reflexion über die Dichtung und ihre Funktion zum Gegenstand ihrer Beschäftigung macht. Besonders einschlägig ist in diesem Zusammenhang Iacopo Sannazaros *Arcadia*. Das Buch wurde im Jahr 1504 in Neapel bei Sigismundo Mayr veröffentlicht, nachdem im Jahr 1502 eine vom Verfasser nicht autorisierte Version bei Bernardino da Vercelli in Venedig erschienen war.²

Sannazaro (1457–1530) lebte im Umfeld von Alfonso d’Aragona, Herzog von Kalabrien, und war befreundet mit Federico d’Aragona, dem späteren König von Neapel. Ab 1480 schrieb Sannazaro im Rückgriff auf Theokrit und Vergil Hirten-dichtung in italienischer Sprache. Die zunächst einzeln entstandenen Eklogen fügte er später in einen narrativen Rahmen in Prosa ein. Im Widmungsschreiben, welches der Ausgabe von 1504 vorangestellt ist und von dem neapolitanischen Humanisten Pietro Summonte, einem Freund Sannazaros, stammt, wird darauf hingewiesen, dass die Fortuna es darauf abgesehen habe, nicht nur das Glück der Menschen umzustürzen, sondern auch zu zerstören, was menschlicher Fleiß und menschlicher Geist geschaffen hätten, um den Tod zu überwinden: die Dichtung. Während der Autor Sannazaro in Begleitung seines Fürsten in Frankreich gewesen sei, habe die Fortuna dafür gesorgt, dass seine Eklogen in entstellter und verwüsteter Form in einem nicht autorisierten Druck erschienen seien – gemeint ist das 1502 veröffentlichte Buch. Damit sei der Dichter in seiner (potentiellen) Unsterblichkeit angetastet worden:

¹ Das Sannazaro-Kapitel erscheint in erweiterter Form unter dem Titel „Der arkadische Chronotopos als Manifestationsform von Muße und die Selbstreflexivität der Dichtung bei Iacopo Sannazaro“ in: Günter Figal/Hans W. Hubert/Thomas Klinkert (Hg.), *Die Raumzeitlichkeit der Muße*, Tübingen 2016, 83–108.

² Vgl. die diesbezüglichen Hinweise des Herausgebers in Iacopo Sannazaro, *Arcadia*, hg. v. Francesco Erspamer, Mailand 1990, 49 f. Möglicherweise ist schon 1501 ein erster Raubdruck erschienen, von dem allerdings kein Exemplar überliefert ist. Erspamer legt seiner Edition den Text der von Pietro Summonte 1504 herausgebrachten Ausgabe zugrunde.

Non bastava a questa cieca dea in tante cose il nostro Messer Iacobo Sannazaro avere offeso; ancora ne li suoi scritti, ne le sue opre, ne la sua immortalità lo ha voluto toccare, anzi, insino al vivo trafiggere.³

Außerdem sei die Stadt Neapel, in der der Dichter sein Werk geschaffen habe, um die Ehre gebracht worden, dass dieses Werk auch in ihr als gedrucktes Buch das Licht der Welt erblicke. Um diesen Schaden wiedergutzumachen und das Buch in seiner ursprünglich vom Autor intendierten Gestalt wiederherzustellen, macht Summonte sich anheischig, auf der Grundlage eines vom Autor selbst korrigierten Manuskripts das Werk neu zu veröffentlichen. Entschuldigend verweist der Herausgeber dabei auf die schlechte Qualität des Druckes, welche durch kriegerische Unruhen bedingt sei.

Schon in der paratextuellen Widmung also, welche gar nicht vom Autor selbst stammt, wird ganz grundlegend über die Funktion von Dichtung reflektiert. Im Mittelpunkt steht ihre Fähigkeit, den Tod zu überwinden („vincere la morte“).⁴ Durch diese Funktionszuschreibung wird die Dichtung in ein Oppositionsverhältnis zur Fortuna gestellt, die alles umstürze („subvertere“)⁵ und damit auch die Unsterblichkeit des Dichters, die an sein Werk gekoppelt sei, gefährde. Der Dichter kann nämlich, so lässt sich aus der Argumentation schlussfolgern, nur dann unsterblich werden, wenn sein Werk die von ihm gewünschte Form hat. Das heißt offenbar, dass Unsterblichkeit geknüpft ist an die Intentionalität und den schöpferischen Willen eines Autorsubjekts. Der Autor selbst muss allerdings nicht unbedingt derjenige sein, der das Werk in Druck gibt. Offenbar kann diese Aufgabe auch ein dem Autor wohlwollend Nahestehender übernehmen. Das impliziert, dass Autorschaft nicht nur dazu dient, den Urheber eines Buches zu verewigen, sondern auch eine gemeinschaftsstiftende Dimension besitzt. Ein Werk ist eingebettet in einen Kommunikationszusammenhang mit verschiedenen Partnern (der Autor, sein Freund, die Stadt, die Leser usw.). Dieser Kommunikationszusammenhang garantiert einerseits die Entstehung eines kulturellen Gedächtnisses,⁶ in dem die bedeutenden Werke und die Erinnerung an ihre Autoren durch Tradierung weiterleben, und er ist andererseits ein kommunikatives Dispositiv sozialer Kohäsion.

Besonders aufschlussreich ist nun, dass Summonte die Herausgabe des Werkes von Sannazaro auf eine in Neapel zum Veröffentlichungszeitpunkt herrschende

³ Sannazaro, *Arcadia*, 49. – Es genügte dieser blinden Göttin nicht, Herrn Iacobo Sannazaro in so vielen Dingen geschadet zu haben; darüber hinaus wollte sie ihn auch noch in seinen Schriften, in seinen Werken, in seiner Unsterblichkeit treffen, ja lebendig durchbohren. (Alle Zitate aus der *Arcadia* wurden vom Verf. übersetzt.)

⁴ Sannazaro, *Arcadia*, 49.

⁵ Ebd.

⁶ Zum Konzept des kulturellen Gedächtnisses vgl. grundlegend Jan Assmann, *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*, 7. Aufl., München 2013.

Situation kriegerischer Auseinandersetzungen und Gefährdungen bezieht und somit das der Dichtung allgemein zugeschriebene Merkmal, den Tod zu überwinden, ganz konkret, gewissermaßen performativ zum Bestandteil der Veröffentlichung des Werkes werden lässt.⁷ Indem das Werk als Buch in der durch Kriegswirren bedrohten Stadt Neapel erscheint und sich somit nicht der vom Krieg ausgehenden Zerstörung unterwirft, erweist es sich als stärker denn Krieg, Tod und Vernichtung. Dies zitiert den Horazischen Topos des „Exegi monumen-tum aere perennius“ und die damit implizierte zeitüberdauernde Funktion der Dichtung.⁸ Zugleich manifestiert sich darin auch ein Reflex auf jenen grundle-

⁷ Der Begriff des Performativen wurde von John L. Austin geprägt; vgl. *How to Do Things With Words. The William James Lectures Delivered at Harvard University in 1955*, hg. v. J. O. Urmson/Marina Sbisà, Oxford 1990, 1–12, wo performativ und konstative Sprechakte unterschieden werden. Performativ sind Sprechakte wie „Ich eröffne hiermit die Sitzung“, das heißt Äußerungen, welche „das, was sie besagen, zugleich vollziehen“ (Ekkehard König, „Bausteine einer allgemeinen Theorie des Performativen aus linguistischer Perspektive“, in: Klaus W. Hempfer/Jörg Volbers (Hg.), *Theorien des Performativen. Sprache – Wissen – Praxis. Eine kritische Bestandsaufnahme*, Bielefeld 2011, 43–67, hier 46). Die Übertragung des sprechakttheoretischen Begriffs der Performativität auf andere Bereiche, etwa den des Theaters oder auf soziale Zusammenhänge, wurde in den letzten Jahren intensiv erprobt und erforscht, insbesondere im Rahmen des Berliner SFB „Kulturen des Performativen“. Eine kritische Diskussion von Möglichkeiten und Grenzen des Performativitätskonzepts im Zusammenhang mit literarischen Texten bieten Bernd Hänsner/Henning S. Hufnagel/ Irmgard Maassen/Anita Traninger, „Text und Performativität“, in: Klaus W. Hempfer/ Jörg Volbers (Hg.), *Theorien des Performativen. Sprache – Wissen – Praxis. Eine kritische Bestandsaufnahme*, Bielefeld 2011, 69–96. Sehr nützlich ist die Unterscheidung zwischen struktureller und funktionaler Performativität (82 ff.), welche die Verfasser aus früheren Publikationen aus dem Umfeld des SFB „Kulturen des Performativen“ übernehmen (vgl. insbes. Klaus W. Hempfer/Bernd Hänsner/Gernot Michael Müller/Marc Föcking, „Performativität und episteme. Die Dialogisierung des theoretischen Diskurses in der Renaissance-Literatur“, in: Erika Fischer-Lichte/Christoph Wulf (Hg.), *Theorien des Performativen*, Berlin 2001, 65–90, hier 68). Die für den vorliegenden Zusammenhang wichtige strukturelle Performativität „verweist im engeren Sinne auf die Machart eines Textes und bezeichnet die textuellen Strategien und Strukturen, die der Inszenierung von Körperlichkeit, sinnlicher Präsenz oder ereignishaftem Vollzug dienen“ (Hänsner et al., „Text und Performativität“, 83). Es geht darum, durch bestimmte Textstrategien „Präsenz respektive Kopräsenz, Körperlichkeit und Ereignishaftigkeit im Medium des Textes“ (ebd.) zu simulieren. Geeignete Mittel, um dieses Ziel zu erreichen, sind etwa Indexikalisierungsstrategien, das Fingieren von Mündlichkeit, Verfahren der Blicklenkung und Visualisierung, Apostrophierungen des Lesers, Metalepsen. Letztere sind Verfahren, „die erzählende und erzählte Welt als ein Kontinuum präsentieren, in dem unmittelbare Interaktion von Autor, Figur und Leser möglich sein soll“ (ebd.). Ebenfalls einschlägig sind Verfahren der Autoreferentialität: „Der Autor bzw. Erzähler reflektiert seinen Schreibakt oder generell die Modi seines Diskurses in dessen Vollzug und konstituiert (oder dekonstruiert) darüber sich selbst als Autor; der Text stellt seine eigene Medialität aus oder er ‚führt vor‘, wovon er spricht“ (84). In diesem Sinne ist auch Sannazaros *Arcadia* ein Text mit performativen Strukturen.

⁸ Vgl. hierzu Friedrich Ohly, *Bemerkungen eines Philologen zur Memoria. Münstersche Abschiedsvorlesung vom 10. Februar 1982*, München 1992, 38 ff. und 54 ff. – Die der Dichtung in der Renaissance zugeschriebene Unsterblichkeit manifestiert sich etwa auch in Du Bellays Ode *De l'immortalité des poëtes* oder in Ronsards *À sa Muse*.

genden anthropologischen Zusammenhang zwischen Muße und Erzählen, auf die stressmindernde Funktion der Muße, von der in der Einleitung dieses Buches die Rede war. Der Text als ein Produkt der Muße wird zum Garanten der Unverschrtheit in Zeiten des Krieges und der Zerstörung. Wenn die *Arcadia* auf der Ebene der textexternen Pragmatik, das heißt auf der Ebene der Kommunikation zwischen dem Herausgeber und seinem Publikum, in einen Oppositionsbezug zu negativen, bedrohlichen Erscheinungen wie Fortuna, Krieg und Tod gebracht wird, so wiederholt sich dies auf binnendifiktionaler Ebene, innerhalb der erzählten Handlung. Auch hier ist der semantische Gegensatz Dichtung vs. Tod von zentraler Bedeutung. Pragmatik und Semantik des Buches stehen somit in einem Bezug wechselseitiger Spiegelung zueinander.

4.2 Die Selbstreflexivität der *Arcadia*

Im ländlichen Arkadien, einem topischen Rückzugsraum,⁹ finden sich der Ich-Erzähler und mehrere Hirten zusammen, um gemeinsam über ihre unglücklichen Liebesgeschichten zu sprechen. Sie kommunizieren miteinander in Prosa und in Versform, das heißt, der Text besteht aus Erzählprosa und zitiertter Rede in Form von Hirtendichtung. Damit greift Sannazaro ein Modell auf, welches im Bereich der italienischen Literatur Dante mit der *Vita nova* Ende des 13. Jahrhunderts geprägt hatte: das Prosimetrum.¹⁰ Die damit markierte formale

⁹ Als ‚Entdecker‘ Arkadiens als einer literarischen Landschaft gilt im allgemeinen Vergil, der in den *Bucolica* die Hirtendichtung Theokrits für die römische Literatur adaptiert und mit der Landschaft Arkadien verbunden hat, welche er aus den Schriften des Historikers Polybios kannte. Vgl. hierzu Bruno Snell, „Arkadien, die Entdeckung einer geistigen Landschaft“, in: *Antike und Abendland* 1 (1945), 26–41, hier 26. Zum Verhältnis zwischen Sannazaro und Vergil vgl. Ettore Paratore, „La duplice eredità virgiliana nell’*Arcadia* del Sannazaro“, in: Paratore, *Antico e nuovo*, Caltanissetta, Rom 1965, 213–241; Ulrich Töns, „Sannazaros Arcadia. Wirkung und Wandlung der vergilischen Ekloge“, in: *Antike und Abendland* 23 (1977), 143–161.

¹⁰ Zu einer allgemeinen Einordnung der *Arcadia* in die Geschichte der Prosa und Poesie mischenden Textsorte vgl. Ulrich Johannes Beil, *Die hybride Gattung. Poesie und Prosa im europäischen Roman von Heliodor bis Goethe*, Würzburg 2010, 159–213. Für Beil markiert Sannazaros *Arcadia* nicht weniger als eine „kopernikanische Wende“ (162), insofern durch sie die Ablösung von der Poesie und der Übergang zur Prosa in die Wege geleitet werde. Beil situiert Sannazaros Verbindung von Prosa und Vers vor dem sozio-historischen Hintergrund eines im späten 15. Jahrhundert bedingt durch politische Krisen wegbrechenden höfischen Publikums als Versuch einer Restitution „des verschwundenen Publikums, des höfisch-aristokratischen Umfeldes“ (166). Durch die „die Verse in einen narrativen Zusammenhang einbindende Prosa“ erzeuge Sannazaro „jenen Kontext von sich aus – literarisch [...], dessen ihn die politische Krise beraubt hat“ (166). Während das ursprüngliche Anliegen Sannazaros die ‚Rettung‘ der volkssprachlichen, stark von Petrarca geprägten Liebesdichtung durch ihre Einbettung in einen Prosarahmen gewesen sei, emanzipiere sich die Prosa im Lauf des Werkes zunehmend von der in sie eingelagerten Poesie.

Anknüpfung an die volkssprachliche Dichtungstradition, die sich auch in der Übernahme von zahlreichen Topoi des petrarkischen Liebesdiskurses manifestiert, verbindet sich bei Sannazaro mit der Anknüpfung an die antike Bukolik und deren Transformation.¹¹

Das Buch *Arcadia* partizipiert somit seinerseits an der Fortschreibung des kulturellen Gedächtnisses und spiegelt diesen Anspruch durch dessen explizite Thematisierung: In den in die Prosaerzählung eingelagerten poetischen Texten werden nicht nur die Gefühle der Liebenden zum Ausdruck gebracht, sondern es wird auch immer wieder über die Funktion der Dichtung, zeitüberdauerndes Andenken zu stiften, nachgedacht. So singt etwa der Hirte Ergasto am Grab des Hirten Androgeo:

Dunque fresche corone / a la tua sacra tomba / e voti di bifolci ognor vedrai, / tal che in ogni stagione, / quasi nova colomba, / per bocche de' pastor volando andrai; / né verrà tempo mai / che 'l tuo bel nome extingua, / mentre serpenti in dumi / saranno, e pesci in fiumi. / Né sol vivrai ne la mia stanca lingua, / ma per pastor diversi / in mille altre sampogne e mille versi.¹²

Durch Dichtung und Gesang wollen die Hirten das Andenken an den Verstorbenen, der selbst ein Dichter war und den sie als Vater und Meister („nobile padre e maestro“)¹³ verehren, bewahren, solange Schlangen im Gestrüpp und Fische im Wasser sein werden, mit anderen Worten: solange es Leben auf der Welt geben wird. Die Dichtung kann indes nicht nur den Namen eines Dichters verewigen, sondern auch den einer geliebten Frau. So beschwört der Hirte Galicio den Namen seiner Geliebten Amaranta: „[...] sempre fia noto il nome, / le man, gli occhi e le chiome / di quella che mi fa sì lunga guerra, / per cui quest'aspra amara / vita m'è dolce e cara.“¹⁴ Damit ist der Anspruch der Dichtung auf die Überwindung des Todes durch die Bildung eines die Generationen überdauernden kulturellen Gedächtnisses deutlich markiert. Dieser Anspruch wird nicht nur theo-

¹¹ So schreibt Winfried Wehle, „Arkadien. Eine Kunstmehrheit“, in: Wolf-Dieter Stempel/Karlheinz Stierle (Hg.), *Die Pluralität der Welten. Aspekte der Renaissance in der Romania*, München 1987, 137–165, 147: „Die wirkliche Leistung Sannazaros besteht darin, daß er die antike Formensprache der Bukolik mit der damals höchsten Sprachkultur des Volgare zu verschmelzen wußte.“ Konkrete Nachweise bezüglich stilistischer Affinitäten der *Arcadia* zu Petrarca finden sich bei Maria Corti, „Il codice bucolico e l'*Arcadia* di Jacopo Sannazaro“, in: Corti, *Metodi e fantasmi*, Mailand 1969, 281–304, 294 ff.

¹² Sannazaro, *Arcadia*, 104 f., Kap. V. – Daher wirst du frische Kränze / auf deinem heiligen Grab / und ländliche Grabbeigaben stets finden, / sodass du zu jeder Jahreszeit / gleich einer jungen Taube / dank der Rede der Hirten fliegen wirst; / und nie wird die Zeit kommen, / in der dein schöner Name verlischt, / solange Schlangen im Gestrüpp / sein werden und Fische in den Flüssen. / Und du wirst nicht allein kraft meiner müden Zunge leben, / sondern dank verschiedenen Hirten / in tausend anderen Hirtenflöten und tausend Versen.

¹³ Ebd., 100.

¹⁴ Ebd., 84, Kap. III. – Stets sei bekannt der Name, / die Hände, die Augen und das Haar / jener, die so lange schon Krieg gegen mich führt, / um deretwillen dieses rauhe, bittere / Leben mir süß und angenehm ist.

retisch formuliert, sondern er kommt auch praktisch darin zum Ausdruck, dass der Name einer Geliebten von einem Hirten in Baumrinden eingeritzt wird.¹⁵ Ebenso wird die von Ergasto am Grab des Androgeo gesungene Canzone von Fronimo sogleich schriftlich fixiert: „Mentre Ergasto cantò la pietosa canzone, Fronimo, sovra tutti i pastori ingegnosissimo, la scrisse in una verde corteccia di faggio; e quella, di molte ghirlande investita, appiccò a un albero che sovra la bianca sepoltura stendeva i rami suoi.“¹⁶ Insofern besteht eine grundlegende Äquivalenz zwischen der textexternen und der textinternen Pragmatik der *Arcadia*. Es handelt sich um ein metapoetisches Buch, welches die gedächtnisstiftende Funktion der Dichtung nicht nur darstellt, sondern diese auch selbst veranschaulicht, ja performativ verkörpert.

4.3 Der *sacro bosco* als Rückzugsraum zweiten Grades

Der höchst selbststreflexive Umgang mit der intertextuell aufgerufenen Tradition erreicht seinen Höhepunkt im X. Kapitel, in dem die Genealogie der arkadischen Dichtung in Form einer mythologisierenden Ursprungserzählung dargestellt wird. Geleitet von einem Priester, betreten die Hirten einen „sacro bosco“,¹⁷ in dem sich eine dem Hirtengott Pan geweihte Höhle befindet. Dieser in den primären Rückzugsraum Arkadien eingelassene Rückzugsraum zweiten Grades ist eine *mise en abyme* der dem Text zugrundeliegenden Raumopposition (s.u.). Durch die Höhle im heiligen Wald wird das Prinzip des Rückzugsraums verdoppelt und gespiegelt, ähnlich wie im *Rosenroman* innerhalb des Gartens in Gestalt der Rosenhecke oder im *Decamerone* in Gestalt der *Valle delle donne* ein zweiter eingeschlossener und schwer zugänglicher Raum markiert wurde. Nicht zuletzt durch die Verdoppelung wird der arkadische Gegenraum in seinem Heterotopiecharakter gekennzeichnet. Auf diskursiver Ebene gehorcht im Übrigen auch der Text selbst dem heterotopen Prinzip: Es handelt sich um einen in hohem Grade auf poetischer Verdichtung und paradigmatischer Korrespondenzbildung beruhenden Text.

In der Höhle werden an einem Altar zwei Tafeln aus Buchenholz aufbewahrt, auf denen die Gesetze und Regeln des Hirtenlebens („le antiche leggi e gli am-

¹⁵ Dies getan zu haben, berichtet der Hirte Opico in Kap. V: „[...] trovaremo molti alberi nei quali io un tempo [...] con la mia falce scrissi il nome di quella che sovra tutti gli greggi amai“ (ebd., 97) – [...] werden wir viele Bäume sehen, in welche ich einst [...] mit meiner Sichel den Namen jener einritzte, die ich am meisten liebte. – Er hofft, dass die Götter seiner Geliebten „fama eterna“ (ewigen Ruhm) gewähren mögen.

¹⁶ Ebd., 106, Kap. VI. – Während Ergasto die barmherzige Canzone sang, ritzte Frosino, der einfallsreichste aller Hirten, sie in die grüne Rinde einer Buche ein; diese schmückte er mit vielen Kränzen und befestigte sie an einem Baum, dessen Äste über dem weißen Grab in die Höhe ragten.

¹⁷ Ebd., 165.

maestramenti de la pastorale vita“)¹⁸ festgehalten sind. Vor der Höhle steht eine hohe Kiefer, an welcher eine Sackpfeife beziehungsweise Hirtenflöte („una grande e bella sampogna“)¹⁹ hängt. Dieses Instrument ist mit solcher Kunstfertigkeit hergestellt worden, dass es alle anderen seiner Art übertrifft; die staunenden Hirten vermuten gar, es sei von göttlicher Hand gemacht worden. Und in der Tat, wie der Priester ihnen erläutert, hat Pan einst selbst, nachdem sich die Nymphe Syrinx seinen liebestollen Nachstellungen durch ihre Verwandlung in Schilfrohr entzogen hatte, die „sampogna“ hergestellt und somit die Frustration seines Begehrens künstlerisch sublimiert.²⁰ Die von Pan hergestellte Hirtenflöte aber sei später in den Besitz eines „pastore siracusano“²¹ (gemeint ist der griechische Dichter Theokrit) übergegangen, der sie seinerseits sterbend einem „mantuano Titiro“²² (gemeint ist Vergil) vermacht habe. Nachdem Vergil mit seinen Eklogen eine Zeitlang die Wälder erfreut habe, habe er sich anderen, edleren Sujets zugewandt – und die *Georgica* sowie die *Aeneis* gedichtet. Seitdem aber sei die Hirtenflöte verwaist gewesen: „Appresso al quale non venne mai alcuno in queste selve che quella sonare potuto avesse compitamente, posto che molti, da volenteroso ardire spronati, tentato lo abbiano piú volte e tentino tuttavia.“²³ Wenn man nun bedenkt, dass der Ich-Erzähler der *Arcadia*, der ja mit seinem Buch an die antike Schäferdichtung explizit anknüpft und diese durch ihre Integration in einen Prosarahmen grundlegend erneuert, als handelnde Figur selbst Teil jener Gruppe von Hirten ist, die im X. Kapitel in die Arkana der Schäferpoesie eingeweiht werden, dann wird klar, dass der Text an dieser Stelle in mythischer Einkleidung seine (stilisierte, idealtypische) eigene Genese erzählt. Sincero alias Sannazaro stellt sich hier explizit in eine Ahnenreihe, der der Hirten Gott Pan und die antiken Dichter Theokrit und Vergil angehören.²⁴

¹⁸ Ebd., 166.

¹⁹ Ebd., 168.

²⁰ „[...] i sospiri si convertirono in dolce suono“ (ebd.) (die Seufzer verwandelten sich in süßen Klang). Zu Pan und Syrinx vgl. *Metamorphosen* I, 689–712 (verwendete Ausgabe: Publius Ovidius Naso, *Metamorphosen*. Lateinisch/Deutsch. Übersetzt und herausgegeben von Michael von Albrecht, Stuttgart 1994, 54–57). Bei Ovid erscheint die Herstellung der Hirtenflöte durch Pan als Bildung eines Ersatzobjekts und somit als Symbolisierung; wenn er schon nicht den Leib der entschwundenen Geliebten in Händen halten kann, so doch wenigstens ihren Namen („nomen tenuisse puellae“, V. 712). Bei Sannazaro dagegen wird der Verlust dadurch kompensiert, dass das Leid in musikalisch-poetischen Klang verwandelt wird, das heißt die Ersatzbildung erscheint als Sublimierung durch Kunst.

²¹ Sannazaro, *Arcadia*, 168.

²² Ebd., 169. Zur Identifizierung der allegorischen Schäfer als Theokrit und Vergil vgl. den Kommentar von Erspamer, ebd., 168 f.

²³ Ebd., 170. – Seitdem ist nie mehr jemand in diese Wälder vorgedrungen, der jene [Flöte] korrekt hätte spielen können, obgleich es viele gab, die, getrieben von lustvollem Verlangen, es mehrmals versuchten und immer noch versuchen.

²⁴ Zur komplexen Identität des Text-Ichs, das sich in verschiedene, zwischen Realität und Fiktion oszillierende Ich-Instanzen (Sannazaro, Sincero, Ergasto) aufspaltet, vgl. die aufschlussreichen Bemerkungen bei Wehle, „Arkadien. Eine Kunstwelt“, 150–153.

4.4 Der arkadische Chronotopos

Die hier untersuchte Selbstreflexion der Dichtung ist eingebettet in den Rahmen des arkadischen Chronotopos,²⁵ dessen Merkmale nun etwas genauer betrachtet werden sollen. Zu Beginn des Textes wird der Handlungsraum wie folgt beschrieben:

Giae nella sommità di Partenio, non umile monte de la pastorale Arcadia, un dilettevole piano, di ampiezza non molto spazioso però che il sito del luogo nol consente, ma di minuta e verdissima erbeta sí ripieno che se le lascive pecorelle con gli avidi morsi non vi pascesseno vi si potrebbe di ogni tempo ritrovare verdura. Ove, se io non mi inganno, son forse dodici o quindici alberi, di tanto strana et excessiva bellezza che chiunque li vedesse giudicarebbe che la maestra Natura vi si fusse con sommo diletto studiata in formarli. Li quali, alquanto distanti e in ordine non artificiosi disposti, con la loro rarità la naturale bellezza del luogo oltra misura annobiliscono.²⁶

Der arkadische Raum ist ein Raum der Natur, der als angenehm („dilettevole“) und fruchtbar („di minuta e verdissima erbeta sí ripieno“) dargestellt wird. Es wird auf die Begrenztheit des Ortes hingewiesen: Die Ebene ist nicht sehr ausgedehnt, weil es die natürliche Beschaffenheit des Ortes nicht zulässt. Die dort wachsenden Bäume sind von seltsamer und außergewöhnlicher Schönheit. Sie werden gedeutet als Zeichen der Meisterschaft der Natur, wobei diese metaphorisch gleichgesetzt wird mit einem Künstler, der die Bäume geformt habe. Dabei entsteht eine Korrespondenz zwischen der Schönheit des Naturraumes („dilettevole piano“) und dem „sommo diletto“, welchen die Natur als Schöpferin empfindet, indem sie die Bäume erzeugt. Die Bäume ihrerseits veredeln die natürliche Schönheit des Ortes über die Maßen. Auf der metaphorischen Ebene verschmilzt in diesem Eingangspassus die Schönheit der Natur bereits mit der Schönheit der Kunst, tritt doch die Natur selbst als Künstlerin in Erscheinung. Damit wird von Anfang an deutlich gemacht, dass ein zentraler Gegenstand des Textes die Reflexion über Kunst ist.

Der Ort der Handlung trägt die Merkmale des *locus amoenus*. Von den für einen solchen Ort charakteristischen Bäumen und der Wiese war im obigen Zitat

²⁵ Zum Begriff des Chronotopos vgl. Michail M. Bachtin, *Chronotopos*, übers. v. Michael Dewey, Frankfurt a.M. 2008.

²⁶ Sannazaro, *Arcadia*, 56. – Auf dem Gipfel des Parthenios, eines stolzen Berges in der Hirtenlandschaft Arkadien, befindet sich eine liebliche Ebene, deren Ausdehnung nicht sehr groß ist, weil es die Beschaffenheit des Ortes nicht zulässt, in der aber zartes, saftig grünes Gras so üppig sprießt, dass, wenn nicht die lüsternen Schäflein mit ihren begierigen Bissen dort weideten, zu allen Zeiten Gras an diesem Ort vorhanden wäre. Dort stehen, wenn ich mich nicht täusche, vielleicht zwölf oder fünfzehn Bäume von so ungewöhnlicher und übermäßiger Schönheit, dass, wer auch immer sie sähe, zu dem Urteil käme, dass Meisterin Natur mit höchstem Vergnügen danach bestrebt gewesen sei, sie zu formen. Diese Bäume stehen ein klein wenig entfernt voneinander und bilden eine nicht-künstliche Ordnung; sie veredeln mit ihrer Seltenheit die natürliche Schönheit des Ortes über die Maßen.

aus Sannazaros *Arcadia* schon die Rede. In der Fortsetzung des Passus werden die Bäume näher bestimmt; genannt werden die Tanne, die Eiche, die Esche, die Platane; sodann wird in mythologisierender Verrätselung („l'albero di che Ercule coronar si solea“)²⁷ die Pappel erwähnt, außerdem die Kastanie, der Buchsbaum, die Kiefer, die Buche, die Linde, die Tamariske und die Palme. Dann heißt es:

Ma fra tutti nel mezzo, presso un chiaro fonte, sorge verso il cielo un dritto cipresso, veracissimo imitatore de le alte mete, nel quale non che Ciparisso ma, se dir conviens, esso Apollo non si sdegnarebbe essere transfigurato.²⁸

Der zentrale und höchste Baum steht also neben einer Quelle („chiaro fonte“), womit alle laut Curtius notwendigen Merkmale des *locus amoenus* aufgeführt sind. Auch hier ist wiederum die Tendenz zu beobachten, dass Natur und Kultur miteinander verschmelzen. Neben dem Baum, dessen Identität man nur im Rekurs auf Herkules erschließen kann, ist an den Hinweis auf Cyparissus zu denken, der sich laut Ovids *Metamorphosen* (X, 106–142) aus Betrübnis um einen von ihm versehentlich getöteten heiligen Hirsch in eine Zypresse verwandelt hat, um immerfort trauern zu können. Diese Geschichte steht im Kontext der Orpheus-Erzählungen der *Metamorphosen*. Nachdem der thrakische Sänger vergeblich versucht hat, seine verstorbene Frau Eurydike aus der Unterwelt zurückzuholen, lebt er jahrelang allein. Auf einem kahlen Hügel lässt er sich nieder und bewirkt durch seine Musik, dass dort schattenspendende Bäume wachsen. So bietet sich dem Erzähler der *Metamorphosen* der Anlass, diese Bäume katalogartig aufzulisten. Mit dem expliziten Hinweis auf die Verwandlung des Cyparissus und mit der Imitatio des Ovid'schen Baumkataloges bezieht sich Sannazaro auf die *Metamorphosen* und damit auf die wirklichkeitsverändernde Macht der Dichtung, welche dort metaphorisch mit der Orpheussage aufgerufen wird. Dies lässt sich als klare Markierung eines dem Text eingeschriebenen Fiktionalitätsbewusstseins deuten.²⁹ Der Text reflektiert auf diese Weise über das Aufschreibesystem der frühen Neuzeit.

Der Handlungsräum ist, wie wir gesehen haben, deutlich begrenzt und damit von der Außenwelt abgehoben. Er ist gekennzeichnet durch Schönheit und Annehmlichkeit. Die in ihm lebenden Schäfer werden vornehmlich in Situationen dargestellt, in denen sie nicht ihrer üblichen Beschäftigung nachgehen, sondern eine Pause einlegen, sich also nicht dem *negotium*, sondern dem *otium* hingeben. Es wurde in der Forschung, insbesondere von Maria Corti, darauf

²⁷ Sannazaro, *Arcadia*, 57. Laut Ersparmers Kommentar ist der Baum, mit dessen Zweigen Herkules sich bekränzte, als er in die Unterwelt hinabstieg, die Pappel.

²⁸ Ebd. – Aber in der Mitte ragt bei einer klaren Quelle eine gerade Zypresse gen Himmel, die wahrhaft den hohen Säulen nacheifert und in welche sich zu verwandeln nicht nur Cyparissus, sondern auch, wenn man so sagen darf, Apollo wohl nicht verschmähen würde.

²⁹ Vgl. hierzu Wolfgang Iser, *Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischer Anthropologie*, Frankfurt a.M. 1993 (1. Aufl. 1991), 92–101, und Wehle, „Arkadien, eine Kunstwelt“, 160.

hingewiesen, dass Sannazaros Text strukturell zweigeteilt ist.³⁰ In den Kapiteln I bis V ist der arkadische Raum durch Statik gekennzeichnet. Die einzelnen Kapitel entfalten eine Reihe von paradigmatischen Situationen, in denen die Hirten in Form von bukolischen Gesängen über ihre unglücklichen Liebesbeziehungen reflektieren und dabei teilweise auch in einen Wettstreit miteinander eintreten. Ein Handlungsfortschritt ist in diesen Kapiteln nicht zu erkennen; der Text ist dominant paradigmatisch organisiert.³¹ Daraus resultiere, so Corti, eine besondere, unbestimmte Struktur des Raumes: „[...] non è possibile ricostruire una geografia, sia pure fabulosa, entro cui mettere in precisa relazione topografica questi monti Menalo e Partenio, questi colli verdissimi, e le pianure e i fonti“.³² Der unbestimmten Raumstruktur entspreche, so Corti, eine unbestimmte, mythisch-rituelle Zeitstruktur: „[...] albe, notti, meriggi sono essi pure segnali di un rito, congiunti solo dal canto di un'egloga, da un vago errare per vaghi luoghi“.³³

Ein entscheidender Einschnitt erfolgt im VI. Kapitel, in dem der Ich-Erzähler erstmals seine wahre Identität andeutet, die er dann im VII. Kapitel preisgibt, indem er den anderen Hirten verrät, dass er aus Neapel stammt und aus Liebeskummer nach Arkadien gekommen ist. Mit dieser unerwarteten Wendung stellt der Text eine explizite Verbindung zwischen dem außerhalb der historischen Wirklichkeit angesiedelten mythischen Chronotopos Arkadiens und der sozio-historischen Gegenwart des Autors und seiner Leser her. Durch die Verknüpfung von mythologischer Außerzeitlichkeit und historischer Zeit entsteht eine narrative Dynamik, die eines der wichtigsten innovativen Elemente von Sannazaros Text ist. Erst jetzt – bedingt durch die Konfrontation von mythischer, historischer und erinnerter Zeit, durch das Eindringen des realen Raums in den des mythischen Arkadiens – verwandelt sich die nicht-narrative Hirtendichtung in einen „romanzo pastorale“.³⁴

Die spezifische Raumzeitlichkeit des Mußraums Arkadien ist bei Sannazaro somit dadurch gekennzeichnet, dass die Geschlossenheit einer aus der Wirklichkeit ausgegrenzten mythischen Welt mit einer geschichtlich linearen Zeitlichkeit

³⁰ Vgl. Corti, „Il codice bucolico e l'*Arcadia*“, 291 ff.

³¹ „Non solo nelle prime prose gli accadimenti sono pallidi, le vicende anemiche, ma (e questo è il tratto piú rilevante) le scene vengono accostate orizzontalmente, senza che le leghi una motivazione o causalità interna“ (Corti, „Il codice bucolico e l'*Arcadia*“, 292). – Nicht nur bleiben die Ereignisse in den ersten Prosakapiteln blass, die Handlung blutleer, sondern (und das ist das wichtigste Merkmal), die Szenen werden horizontal aneinanderge-reiht, ohne durch eine interne Motivation oder Kausalität miteinander verbunden zu sein.

³² Ebd., 292. – [...] es ist unmöglich, eine – sei's auch märchenhafte – Geographie zu rekonstruieren, in deren Rahmen man das präzise topographische Verhältnis dieser Berge Menalos und Parthenios, dieser üppig grünen Hügel, dieser Ebenen und Quellen zueinander bestimmen könnte.

³³ Ebd. – [...] Sonnenaufgänge, Nächte, Mittage sind ihrerseits nur Zeichen eines Ritus, lediglich verbunden durch die gesungene Darbietung einer Ekloge, durch das ziellose Umherschweifen in unbestimmten Räumen.

³⁴ Ebd., 297.

konfrontiert wird. Diese Konfrontation zweier Zeit- und Raumordnungen führt zu einer wechselseitigen Beeinflussung: Während einerseits der Mythos der arkadischen Dichter- und Hirtenwelt in die historisch konkrete Situation des Autors Eingang findet und ihm ermöglicht, zum Nachfolger von Pan, Theokrit und Vergil zu werden, ist andererseits festzustellen, dass die Probleme der Gegenwart, denen der Erzähler sich durch seine Flucht nach Arkadien zu entziehen versucht, ihn in diese Welt verfolgen. Die arkadische Welt, so kann man hier festhalten, öffnet ihre Grenzen zur historischen Welt, sie wird zum Spiegel und zum Reflexionsmedium, mittels dessen der Dichter Sannazaro seine aktuelle, von Krieg, Leid und Untergang bedrohte Welt aus einer Situation der Muße heraus betrachten kann.

5. Michel de Montaigne: *Les Essais*

Michel de Montaigne lebte von 1533 bis 1592.¹ Sein Vater war der gaskognische Adlige Pierre Eyquem; den Adelstitel besaß die Familie erst seit vier Generationen. Montaigne legte den Namen des Vaters ab und nannte sich nach dem Landgut, das er von ihm geerbt hatte. Er wirkte von 1557 bis 1570 als *Conseiller du Parlement* (Gerichtsrat) in Bordeaux. 1570 verkaufte er seinen Beamtenposten und zog sich am 21. Juni 1571 auf seinen Landsitz Montaigne zurück. Dort arbeitete er mit einigen durch politische Ereignisse bedingten Unterbrechungen etwa zehn Jahre lang an einem Buch, das im Jahr 1580 erstmals erschien und den Titel trägt: *Les Essais*. 1581 wurde er zum Bürgermeister von Bordeaux gewählt. Bis zu seinem Tod 1592 hat er aber weiterhin an den *Essais* gearbeitet und neue Auflagen des Buches vorbereitet. Schon an diesen wenigen Hinweisen zu seinem Leben erkennt man einen deutlichen, dieses Leben strukturierenden Gegensatz, nämlich den zwischen *vita activa* (als Beamter, als Bürgermeister) und *vita contemplativa* (freiwilliger Rückzug auf den Landsitz und Arbeit an einem Buch). Montaigne selbst markiert diesen Gegensatz durch eine Inschrift, die er in seiner Bibliothek² anbringen lässt; dieser Inschrift zufolge lässt er die Sklaverei des öffentlichen Amtes („l'esclavage des charges publiques“) hinter sich, um sich in den Kreis der gelehrten Jungfrauen (gemeint sind die Musen) zu begeben („se retirer dans le sein des doctes vierges“).³

Ein wichtiger Grund für Montaignes Rückzug ist Peter Burke zufolge der Bürgerkrieg zwischen Katholiken und Protestanten, der 1570 schon seit acht Jahren andauerte.⁴ Montaigne selbst schreibt, dass sein Landsitz ein Ort des Rückzugs von den Kriegen sei: „C'est la retraitte à me reposer des guerres. J'essaye de soustraire ce coing, à la tempête publique, comme je fay un autre coing en mon ame.“⁵ Die den Büchern und der Reflexion gewidmete Muße, in die Montaigne

¹ Zu einem kurzen biographischen Abriss und der Einordnung von Montaignes Leben in die historischen Entwicklungen des 16. Jahrhunderts s. Peter Burke, *Montaigne zur Einführung*, übers. v. Christiana Goldmann u. Thomas Schickling, 2. Aufl., Hamburg 1993, 7–14. Die biographischen Informationen entnehme ich Burkes Darstellung.

² Die Bibliothek gehört wie der Garten zu den Heterotopen im Sinne Foucaults; vgl. die entsprechenden Ausführungen in der Einleitung dieses Buches.

³ Michel de Montaigne, *Les Essais*, hg. v. Jean Balsamo/Michel Magnien/Catherine Magnien-Simonin, Paris 2007, LXXV.

⁴ Burke, *Montaigne zur Einführung*, 12.

⁵ *Les Essais*, 655 (II, 15). – „Hier ist die Zufluchtstätte, wo ich vor dem Krieg Ruhe zu finden hoffe. Ich suche diesen Winkel aus den öffentlichen Wirren herauszuhalten, wie ich

sich begibt,⁶ ist demnach ähnlich wie die Muße der „brigata“ in Boccaccios *Decameron* ein Gegenentwurf zu einer lebensbedrohlichen Gefahr und aktualisiert somit jene anthropologische Grundfunktion des Zusammenhangs von Muße und Erzählen, von der in der Einleitung dieses Buches unter Bezugnahme auf Karl Eibl die Rede ist. Es wird noch zu zeigen sein, dass eine wichtige Dimension von Montaignes Schreibprojekt das Erzählen ist, und zwar ein Erzählen, das sich auf das eigene Ich bezieht.

5.1 Der Essai als performative Gattung der Selbstreflexion des Schreibens

Die von Montaigne begründete Gattung des *Essai* (wörtlich bedeutet das ‚Versuch‘) ist eine experimentelle Gattung. Sie zeichnet sich aus durch einen unsystematischen Diskurs, durch Digressionen und unerwartete Themenwechsel, durch radikale Subjektivierung.⁷ Der Autor verwendet ganz bewusst und programmatisch die Ich-Form, wie man schon am Vorwort, „Au lecteur“, deutlich erkennt:

C'est icy un Livre de bonne foy, Lecteur. Il t'advertisit dès l'entrée, que je ne m'y suis proposé aucune fin, que domestique et privée: je n'y ay eu nulle considération de ton service, ny de ma gloire: mes forces ne sont pas capables d'un tel dessein. Je l'ay voué à la commodité particulière de mes parens et amis: à ce que m'ayans perdu (ce qu'ils ont à faire bien tost) ils y puissent retrouver aucun traict de mes conditions et humeurs, et que par ce moyen ils nourrissent plus entiere et plus vifve, la connoissance qu'ils ont eu de moy. Si c'eust esté pour rechercher la faveur du monde, je me fusse paré de beautez empruntées. Je veux qu'on m'y voye en ma façon simple, naturelle et ordinaire, sans estude et artifice: car c'est moy que je peins. Mes defauts s'y liront au vif, mes imperfections et ma forme naïfve, autant que la reverence publique me l'a permis. Que si j'eusse esté parmy ces nations qu'on dit vivre encore souz la douce liberté des premieres loix de nature, je t'asseure que je m'y fusse tres-volontiers peint tout entier, et tout nud. Ainsi, Lecteur, je

es in meiner Seele mit einem andren Winkel tue.“ (Michel de Montaigne, *Essais*. Erste moderne Gesamtübersetzung von Hans Stilett, Frankfurt a.M. 1998, 306)

⁶ Freilich ist zu bedenken, dass die Muße, von der in den *Essais* immer wieder die Rede ist, Inszenierungscharakter besitzt, wie Virginia Krause, *Idle Pursuits. Literature and Oisiveté in the French Renaissance*, Newark/London 2003, 155, im Hinblick auf einen der wichtigsten Quellentexte für Montaignes Vorstellung von Muße, nämlich *De rerum natura* von Lukrez, schreibt: „[...] Montaigne's idea of idleness should not be taken as a reflection of his daily life. [...] The hyperbolic idleness embodied by the Epicurean divinities in no direct way resembled Montaigne's own busy life. But it did profoundly shape the representation of idleness in the *Essais*. The *Essais* thus function as a mediating structure between an imaginary of *oisiveté*, partly inaccessible, and the reality of Montaigne's works and days.“

⁷ Bernd Hässner, „Dialog und Essay. Zwei ‚Weisen der Welterzeugung‘ an der Schwelle zur Neuzeit“, in: Klaus W. Hempfer (Hg.), *Grenzen und Entgrenzungen des Renaissancedialogs*, Stuttgart 2006, 141–203, 162.

suis moy-mesme la matiere de mon livre: ce n'est pas raison que tu employes ton loisir en un subject si frivole et si vain. A Dieu donq. De Montaigne, ce premier de Mars mil cinq cens quatre vingts.⁸

An diesem Vorwort wird die Betonung des Privaten und Subjektiven im Gegensatz zum Öffentlichen und Offiziellen deutlich erkennbar. Der Autor spricht vom häuslichen und privaten Ziel, das er sich gesetzt habe. Es gehe ihm nicht darum, Ruhm für sich zu gewinnen, und auch nicht, zumindest vorgeblich nicht, dem Leser einen Nutzen zu erbringen. Vielmehr sei es sein Ziel, von sich selbst, in seiner Unvollkommenheit und Hinfälligkeit, seinen Angehörigen und Freunden ein ungeschöntes Andenken zu hinterlassen. Der Autor selbst sei somit Gegenstand seines Buches. „Ainsi, Lecteur, je suis moy-mesme la matiere de mon livre: ce n'est pas raison que tu employes ton loisir en un subject si frivole et si vain.“ Das private Ich als Gegenstand eines Buches, welches sich *per definitionem* an eine breitere Öffentlichkeit wendet, ist eine bis dahin in der Literatur selten auftretende Erscheinung. In Dantes *Convivio* (I, 2) etwa heißt es, dass man von sich selber nur unter zwei Bedingungen schreiben dürfe – entweder wenn es keine andere Möglichkeit gebe, einen drohenden Schaden („grande infamia o pericolo“) abzuwenden, oder aber, wenn man anderen durch die Vermittlung einer Lehre („per via di dottrina“) einen großen Nutzen erbringen könne. In den Dialogen der Renaissance schreiben manche Autoren von sich selbst oder lassen ihre Freunde und Bekannten an den Dialogen teilnehmen. In diesen Fällen geht es aber nicht um die Darstellung von Privatheit und Subjektivität, sondern um die Inszenierung ritualisierter Gesellschaftsspiele im Zeichen der Muße.

⁸ *Les Essais*, 27. – „Dieses Buch, Leser, gibt redlich Rechenschaft. Sei gleich am Anfang gewarnt, daß ich mir damit kein anderes Ziel als ein rein häusliches und privates gesetzt habe. Auf deinen Nutzen war mein Sinn hierbei ebensowenig gerichtet wie auf meinen Ruhm – für beides reichen meine Kräfte nicht aus. Es ist vielmehr meinen Angehörigen und Freunden zum persönlichen Gebrauch gewidmet, damit sie, wenn sie mich verloren haben (was bald der Fall sein wird), darin einige meiner Wesenszüge und Lebensumstände wiederfinden und so die Kenntnis, die sie von mir hatten, zu einem anschaulicherem Bild vervollständigt bewahren können. Wäre es mein Anliegen gewesen, um die Gunst der Welt zu buhlen, hätte ich mich besser herausgeputzt und käme mit einstudierten Schritten daherstolziert. Ich will jedoch, daß man mich hier in meiner einfachen, natürlichen und alltäglichen Daseinsweise sehe, ohne Beschönigung und Künstelei, denn ich stelle mich als den dar, der ich bin. Meine Fehler habe ich frank und frei aufgezeichnet, wie auch meine ungezwungene Lebensführung, soweit die Rücksicht auf die öffentliche Moral mir dies erlaubte. Hätte ich unter jenen Völkern mein Dasein verbracht, von denen man sagt, daß sie noch in der süßen Freiheit der ersten Naturgesetze leben, würde ich mich, das versichere ich dir, am liebsten rundum unverhüllt abgebildet haben, rundum nackt. Ich selber, Leser, bin also der Inhalt meines Buchs: Es gibt keinen vernünftigen Grund, daß du deine Muße auf einen so unbedeutenden, so nichtigen Gegenstand verwendest. Nun, Gott befohlen! Geschrieben zu Montaigne, am heutigen ersten März des Jahres eintausendfünfhundertachtzig.“ (*Essais*, 5)

Bei Montaigne dagegen wird zum ersten Mal der Fokus programmatisch auf ein privates Ich gelegt, und es wird dabei von den üblichen expliziten Zwecksetzungen literarischer Texte Abstand genommen. Der Autor erklärt ausdrücklich, er wolle dem Leser nicht zu Diensten sein, ihm also keinen Nutzen erbringen. Er schreckt ihn geradezu davon ab, sich mit seinem Text zu beschäftigen. Dies ist ein paradoxer Imperativ, ein performativer Selbstwiderspruch, denn wenn jemand ein Buch herstellt und es in den Raum öffentlicher Kommunikation entlässt, dann ist das Buch *per se* an Leser gerichtet und will rezipiert werden. Wenn nun im Vorwort des Buches gesagt wird: ‚Lies dieses Buch lieber nicht‘, entsteht ein grundsätzlicher Widerspruch, den der Rezipient normalerweise dahingehend interpretieren dürfte, dass er unter Missachtung des expliziten Rates im Gegenteil das Buch mit besonderer Neugier zu lesen beginnt.

Besonders interessant im vorliegenden Zusammenhang ist nun an dem zitierten Satz, dass in ihm das Wort „*loisir*“ („Muße“) vorkommt. Es wurde ja schon darauf hingewiesen, dass die Entstehung des Buches selbst sich dem Rückzug des Autors aus der Welt des *negotium* verdankt – zumindest wird dies im Buch so inszeniert. Auch die Lektüre eines solchen Textes setzt voraus, dass der Leser über die dazu erforderliche Muße verfügt. Dass Muße und Nicht-Muße aneinander gekoppelt sind, lässt sich indirekt aus der argumentativen Strategie des Vorwortes erschließen. Denn offenbar ist die Verwendung freier Zeit zur Lektüre eines Buches dann gerechtfertigt, wenn sich daraus ein Nutzen für den Leser ergibt. Ein solcher Nutzen scheint tendenziell dann gegeben zu sein, wenn das Buch sich mit ‚wichtigen‘ Dingen wie Ruhm und Ehre, Öffentlichkeit, Repräsentation usw. beschäftigt. Genau dies aber ist bei Montaigne nicht der Fall. Sein Buch unterläuft somit programmatisch eine der Voraussetzungen literarischer Kommunikation im 16. Jahrhundert.

Nun ist es keineswegs so, dass man die ostentativen Bescheidenheitsbekundungen des Vorwortes für bare Münze nehmen muss. Zwar stimmt es durchaus, dass das Ich der *Essais* eher als ein „schwaches Subjekt“ zu begreifen ist.⁹ Dies bedeutet indes nicht, dass der Text damit seine kommunikative Dimension verlöre; auch das „schwache Subjekt“ der *Essais* möchte seinen Lesern etwas Relevantes mitteilen. Das Buch enthält sehr wohl Elemente des Nützlichen, nur eben in neuer, ungewöhnlicher Form. Wie Bernd Häsner gezeigt hat, ist ein sehr auffälliges und wichtiges Merkmal von Montaignes *Essais* die ihnen eigene Performativität. In ihnen komme es, so Häsner, zu einer Verschränkung von Darstellung und Reflexion über die Darstellung. Der Essai diene nicht der Vermittlung einer bereits gewussten Wahrheit oder Lehre, sondern er führe vor, wie bestimmte Denkweisen, Meinungen, Urteile, Haltungen eingenommen werden

⁹ So die These von Jörg Dünne, „Montaigne: Selbstpraxis als Differenzproduktion“, in: Dünne, *Asketisches Schreiben. Rousseau und Flaubert als Paradigmen literarischer Selbstpraxis in der Moderne*, Tübingen 2003, 98–114.

können, und werde somit zugleich zum Ausdrucks- und zum Erzeugungsmodus dieser Urteile, Denkweisen und Haltungen.¹⁰ Die Rede über Gegenstände, der Entwurf von Theorien über diese Gegenstände und der Diskurs, in dem diese Rede und diese Theorien ihren Ort haben, verschränkten sich miteinander und würden gekoppelt an einen Diskurs des Subjekts über sich selbst. Die tastende, digressive, nichtdoktrinäre Schreibweise kann man als Ausdruck einer grundlegenden epistemologischen Skepsis deuten.

Diese epistemologische Skepsis ist in den *Essais* an eine intensive Reflexion über das Schreiben geknüpft. Hugo Friedrich zufolge hat Montaigne „zwei originelle Leistungen vollbracht“: die „Schaffung des Essays“ und die „Ausbildung eines hochentwickelten schriftstellerischen Bewußtseins, mit dem er Rechenschaft ablegt über sein essayistisches Schreiben“. Das schriftstellerische Bewusstsein Montaignes

[...] legt sich folgende Fragen vor: Warum schreibe ich, für wen schreibe ich, wie schreibe ich und warum gerade so? Es beschäftigt sich also mit der Sinnfrage, mit der Publikumsfrage und mit der Formfrage. [...] Seine Begründung des Schreibens bildet einen unerlässlichen Teil der Gesamtreflexion über sein Ich, weil das Schreiben selber ein Hilfsmittel dieser Reflexion ist. [...] In einem Maße – wie bisher noch nie – gehört hier das schriftstellerische Bewußtsein zur Selbstanschauung der Individualität. Man kann sagen, daß die *Essais* einen durchlaufenden Kommentar ihrer selbst darstellen.¹¹

5.2 Muße als Voraussetzung des Schreibens über das Ich (*De l'Oysiveté*)

Wenn die *Essais* als „durchlaufende[r] Kommentar ihrer selbst“ einerseits ein selbstbezüglicher Text sind, so ist ihnen andererseits, wie bereits erwähnt wurde, in spezifischer Weise die Inszenierung von Muße eingeschrieben. Diese doppelte Perspektive kommt im Essai „*De l'Oysiveté*“ (I, 8) auf prägnante Weise zum Tragen. Daher möchte ich diesen Text im Folgenden einer genaueren Analyse unterziehen. Da der Essai einerseits, wie bei Montaigne üblich, sehr dicht, komplex und vielschichtig, andererseits relativ kurz ist, sei er hier vollständig zitiert:

Comme nous voyons des terres oysives, si elles sont grasses et fertilles, foisonner en cent mille sortes d'herbes sauvages et inutiles, et que pour les tenir en office, il les faut assubjectir et employer à certaines semences, pour nostre service. Et comme nous voyons, que les femmes produisent bien toutes seules, des amas et pieces de chair in-

¹⁰ Häsner, „Dialog und Essay. Zwei ‚Weisen der Welterzeugung‘ an der Schwelle zur Neuzeit“, 151: „Mir [...] geht es [...] darum, den Essay (wie auch den Dialog) nicht nur als Ausdruck einer ‚Haltung‘ auszufassen, die sich vorab und jenseits ihrer konkreten Manifestationen immer schon herausgebildet haben kann, sondern zugleich als deren *Erzeugungsmodus*.“ (Im Text kursiv)

¹¹ Hugo Friedrich, *Montaigne*, 3. Aufl., Tübingen/Basel 1993, 305.

formes, mais que pour faire une generation bonne et naturelle, il les faut embesongner d'une autre semence: ainsin est-il des esprits, si on ne les occupe à certain subject, qui les bride et contraigne, ils se jettent desreiglez, par-cy par là, dans le vague champ des imaginations.

*Sicut aquae tremulum labris ubi lumen ahenis,
Sole repercutsum, aut radiantis imagine Lunae,
Omnia peruolitat latè loca, iamque sub auras
Erigitur summique ferit laquearia tecti.*

Et n'est folie ny réverie, qu'ils ne produisent en cette agitation,
*uelut aegri somnia, uanae
Finguntur species.*

Lame qui n'a point de but estably, elle se perd: Car comme on dit, c'est n'estre en aucun lieu, que d'estre par tout.

Quisquis ubique habitat, Maxime, nusquam habitat.

Dernierement que je me retiray chez moy, deliberé autant que je pourroy, ne me mesler d'autre chose, que de passer en repos, et à part, ce peu qui me reste de vie: il me sembloit ne pouvoir faire plus grande faveur à mon esprit, que de le laisser en pleine oysiveté, s'entretenir soy-mesmes, et s'arrester et rasseoir en soy: Ce que j'espérois qu'il peust meshuy faire plus aysément, devenu avec le temps, plus poissant, et plus meur: Mais je trouve,

variam semper dant otia mentem,
qu'au rebours faisant le cheval eschappé, il se donne cent fois plus de carriere à soy-mesmes, qu'il ne prenoit pour autruy: et m'enfante tant de chimeres et monstres fantasques les uns sur les autres, sans ordre, et sans propos, que pour en contempler à mon ayse l'ineptie et l'estrangeté, j'ay commencé de les mettre en rolle: esperant avec le temps, luy en faire honte à luy mesmes.¹²

¹² *Les Essais*, I, 8, „De l'Oysiveté“, 54 f. – „Wie wir auf brachliegenden Äckern, wenn sie fett und fruchtbar sind, tausenderlei Unkraut wuchern sehen und wir sie deshalb, um sie urbar zu erhalten, für bestimmte Samen aufnahmefertig und so uns dienstbar machen müssen; und wie wir die Frauen zwar ganz allein Haufen und Klumpen unförmigen Fleisches aus sich hervorbringen sehen, sie jedoch, soll eine gute und der Natur gemäße Fortpflanzung erfolgen, ebenfalls der Bestellung mit einem bestimmten Samen bedürfen – so verhält es sich auch mit dem Geist. Beschäftigt man ihn nicht mit einer bestimmten Aufgabe, die ihn zügelt und an die Kandare nimmt, jagt er im weiten Feld der Phantasie bald diesem nach, bald jenem:

*wie aus des erzen Beckens Wasser zitternd sich das Licht,
der goldnen Sonne Spiegelung, des Silbermonds, erhebt,
den weiten Raum durchflirrt und bis zur hohen Decke schwebt,
an deren Täflung es, nur schwaches Flimmern noch, sich bricht.*

Kein Hirngespinst gibt es, kein Wahngedanke, das er in diesem Zustand der Erregung nicht hervorbrachte,

*gleich den Fieberträumen eines Kranken
nichtige Gesichte und Gedanken.*

Die Seele, die kein festes Ziel hat, verliert sich, denn es heißt:

*Bist heimisch du an jedem Ort,
so wohnst du weder hier noch dort.*

Als ich mich kürzlich nach Hause zurückzog, entschlossen, mich künftig soweit wie möglich mit nichts anderem abzugeben, als das Wenige, was mir noch an Leben bleibt, in Ruhe und für mich zu verbringen, schien mir, ich könnte meinem Geist keinen größeren Gefallen

Auffällig ist die argumentative Zweiteilung des Textes. Er besteht zum einen aus allgemeinen Reflexionen zum Verhältnis zwischen Freiheit/Wildwuchs („*oysiveté*“) und Zwang/Reglementierung, oder man könnte auch sagen: zwischen Natur und Kultur. Im zweiten Teil dagegen beschäftigt sich der Essai mit einer ich-bezogenen Reflexion über den Zusammenhang zwischen Muße/Müßigkeit und Imagination. In diesem zweiten Teil kommt noch ein wichtiges Element hinzu, nämlich das des Schreibens. Der erste Teil setzt drei Elemente in einen argumentativen Zusammenhang, nämlich die „*terres oysives*“, die „*femmes*“ und die „*esprits*“. Dieser Zusammenhang wird syntaktisch deutlich markiert durch die Vergleichspartikeln „*comme*“ und „*ainsin*“. Was diese drei Elemente gemeinsam haben, ist Folgendes: Es geht in allen drei Fällen um spontane Veränderungen, die im Falle naturgegebener Fruchtbarkeit stattfinden, und um die Möglichkeit, diese Veränderungen in die ‚richtigen‘ Bahnen zu lenken. Auf brachliegenden Äckern wächst Unkraut oder aber man kann sie kultivieren, vorausgesetzt, dass sie von Natur aus fruchtbar sind. Ebenso gehen aus dem weiblichen Körper zweierlei Arten von ‚Produkten‘ hervor: entweder „Haufen und Klumpen unförmigen Fleisches“; oder aber, im Falle der ‚richtigen Pflege‘, eine der Natur gemäß Fortpflanzung. Der menschliche Geist schließlich lässt seiner Phantasie freien Lauf im weiten Feld des Vorstellbaren, oder aber er wird „an die Kandare“ genommen. Die Vergleichskette dieses ersten Teils stellt also die im Zustand der „*oysiveté*“ erbrachten Produkte des Geistes in eine Äquivalenzbeziehung mit Unkraut. Das heißt, die Imagination ist eine wilde, unkontrollierte Tätigkeit, die nur dann fruchtbar werden kann, wenn sie gezügelt und reguliert, das heißt: wenn sie ans Schreiben gekoppelt wird.¹³ Interessanterweise wird je-

tun, als ihn in voller Muße bei sich Einkehr halten und gleichmütig mit sich selbst beschäftigen zu lassen – hoffte ich doch, daß ihm das nunmehr, da er mit der Zeit gesetzter und reifer geworden ist, leichter fallen werde. Nun aber sehe ich, daß umgekehrt

der Geist, vom Müßiggang verwirrt,

zum ruhelosen Irrlicht wird;

wie ein durchgegangenes Pferd macht er sich selber heute hundertmal mehr zu schaffen als zuvor, da er für andre tätig war; und er gebiert mir soviel Schimären und phantastische Ungeheuer, immer neue, ohne Sinn und Verstand, daß ich, um ihre Abwegigkeit und Rätselhaftigkeit mir mit Gelassenheit betrachten zu können, über sie Buch zu führen begonnen habe. So hoffe ich, ihn mit der Zeit dahin zu bringen, daß er selbst sich ihrer schämt.“ (*Essais*, 19 f.)

¹³ Vgl. hierzu das Montaigne-Kapitel in Günter Butzer, *Soliloquium. Theorie und Geschichte des Selbstgesprächs in der europäischen Literatur*, München 2008, 389–402. Butzer verortet die *Essais* in der „Tradition des meditativen Soliloquiums“ (389) und zeigt, dass Montaignes innovativer Umgang mit der Tradition in der „Umbesetzung zweier grundlegender Fakultäten des meditativen Selbstgesprächs“ liegt: „der memoria und der imaginatio“ (392). Zum einen verbindet Montaigne das schon bei Petrarca nachweisbare „produktive, aus vollkommener Verinnerlichung hervorgehende Vergessen“ der gelesenen Bücher mit „der schieren Vergesslichkeit“ (394), was dazu führt, dass sein Bezug zur Tradition ebenso wie zu sich selbst prekär wird (395). Dem steht eine Aufwertung der Imagination gegenüber, deren bedrohliche Dimension Montaigne dadurch zu bannen versucht, dass er

doch die negative Bewertung dieser ungezügelten, wilden Phantasie durch ein aus Vergils *Aeneis* stammendes Zitat illustriert, welches, unabhängig von seinem konkreten Kontext, als poetische Rede eine grundsätzlich positive Qualität besitzt.¹⁴ Dargestellt wird das Spiel des Lichtes, welches vom Wasser reflektiert wird. Dadurch entsteht eine gewisse Dissonanz im Text hinsichtlich der Bewertung der Imagination.

Im zweiten Teil des Essai werden die im ersten Teil angestellten allgemeinen Betrachtungen auf den speziellen Fall des Ichs bezogen. Dieses stellt seine eigene Situation dar: Es zeichnet sich selbst als einen, der sich in die Muße zurückgezogen hat und das Ziel verfolgt, den geringen Rest der zu erwartenden Lebensjahre mit sich allein zu verbringen und dabei seinem Geist zu gestatten, sich voller Muße mit sich selbst zu beschäftigen. Damit verweist Montaigne auf die im Text inszenierte Schreibsituation in seiner Bibliothek auf seinem Landsitz. Bei dieser Beschäftigung in Muße entstehen jedoch Schimären und phantastische Ungeheuer ohne Sinn und Verstand, die dem Schreibenden als abwegig und rätselhaft erscheinen. Muße wird somit hier negativiert; ihr entspringen unkontrollierte und bedrohliche Produkte der Imagination. Als Gegenmittel bietet sich die Aktivität der Buchführung („mettre en rolle“) an. Das Aufschreiben der abwegigen Gedanken übernimmt somit gemäß der argumentativen Logik des Essais „De l’Oysiveté“ die Funktion der Reglementierung und Kontrolle oder auch die der kultivierenden Befruchtung der wilden Phantasie. Es ermöglicht eine distanzierte und gelassene Betrachtung der Schimären. Allerdings handelt es sich um eine unvollständige Analogie, worauf in der Montaigne-Forschung auch schon hingewiesen wurde.¹⁵ Bei den argumentationslogisch in einer Analogie zu dem Unkraut und den unförmigen Fleischklumpen stehenden „esprits“, die, wenn man sie sich selbst überlässt, „se jettent desreiglez, par-cy par là, dans le vague champ des imaginations“, fehlt eine Präzisierung dessen, was sich bei ihnen ändert, wenn man sie kontrolliert. Diese Lücke wird erst im zweiten Teil des Essai argumentativ geschlossen, wenn die in der Muße sich selbst überlassene Imagination des Ichs, die Schimären produziert, dadurch eingeschränkt wird, dass diese Schimären schriftlich aufgezeichnet werden. Allerdings fehlt auch hier wieder etwas, nämlich eine Präzisierung dessen, was aufgezeichnet wird. Durch die Argumentationsstruktur von „De l’Oysiveté“ erscheint der Zustand der Muße zunächst als negativ, wird dann aber rückwirkend positiviert,

sie mit dem poetologischen Diskurs verschränkt (396). Butzers These zufolge vollzieht sich somit bei Montaigne ein „tiefgreifender Wechsel in der dominanten Funktion des Selbstgesprächs“ (399), der darin besteht, dass Montaigne nicht, wie in der Tradition üblich, „die Selbstformung“, sondern „die Selbstdarstellung in den Vordergrund rückt“ (ebd.).

¹⁴ Es handelt sich um *Aeneis* VIII, 22–25; vgl. den Kommentar in *Les Essais*, 1343, wo auf die ironische Verwendung des Zitats hingewiesen wird, denn im Kontext der *Aeneis* geht es um eine Situation, in der Aeneas kämpfen muss und sich nicht der Muße hingeben kann.

¹⁵ Vgl. Gisèle Mathieu-Castellani, *Montaigne. L’écriture de l’essai*, Paris 1988, 25–32, insbes. 29 f.

und zwar durch die Valorisierung des Schreibens: „En dépit de ce que paraissait impliquer la structure de similitude, le discours n'a pas pour objet une critique de l'oisiveté, mais un éloge de l'oisiveté.“¹⁶ Im komplexen Verhältnis zwischen der wilden Phantasie und ihrer Registrierung im Medium der Schrift manifestiert sich eine Reflexion über künstlerische Kreativität.¹⁷ Schreiben erzeugt Distanz und ermöglicht Reflexion, es stiftet Ordnung, bleibt aber gleichzeitig konstitutiv an die wilden Produkte der Phantasie gebunden, das heißt, diese werden notiert und für die Zukunft festgehalten, womit auch gesagt ist, dass das Ich sich durch die Aktivität des Schreibens eine diachrone Identität zuschreibt und dass diese Identität konstitutiv auf einer ihr eingeschriebenen Differenz beruht.

Damit ist zumindest implizit ein in der abendländischen Tradition, etwa bei Augustinus und Petrarca, vorkommendes Schema anzitiert, nämlich das eines Ichs, welches sich über seine eigene Vergangenheit beugt und diese als Geschichte der jugendlichen Irrtümer und der Bekehrung, der Reue und Abkehr von diesen Irrtümern erzählt.¹⁸ Das heißt, Montaigne zitiert hier ein Basisschema der Autobiographie. Es ist bezeichnend, dass dieses Schema im Zusammenhang mit Muße, Imagination und Schreiben explizit aufgegriffen wird. Die diachrone Identität des Ichs wird somit durch die Distanzierung von der in der Muße ins Kraut schießenden wilden Phantasie mittels des Schreibaktes hergestellt.

Typisch für Montaignes Schreibweise ist, dass das eigentliche Thema des Essai aus seinem Titel gar nicht erkennbar wird. Es geht in I, 8 um den Zusammenhang zwischen Imagination, Schreiben und Ich-Identität, oder auch, anders

¹⁶ Ebd., 31.

¹⁷ Karin Westerwelle, *Montaigne. Die Imagination und die Kunst des Essays*, München 2002, 365–407, analysiert „De l'Oysiveté“ im Hinblick auf den Zusammenhang zwischen Ich, Imagination und Sprache. Ihrer These zufolge ist „De l'Oysiveté“ eine „tiefsinnige Reflexion über die Spiritualität [...] des Menschen“ und zugleich ein „Modell künstlerischer Kreativität“ (372). „Im otium-Essay geht es um den Geist [...] als kreatives Vermögen, als erfindende Imagination. Ein imaginäres, phantastisches Ich stellt sich dar. An der Grenze sprachlicher Darstellbarkeit erfährt es sich als unfaßbares. Der innere Bereich flüchtiger Phänomene, die sich ereignen, wenn das Ich sich im Zustand der Muße befindet, entzieht sich der Sprache. Es steht am Ort der Bilderlosigkeit.“ (Ebd.) Zum Zusammenhang von Muße und Kreativität vgl. auch Raymond Esclapez, „L'oisiveté créatrice dans les *Essais*: persistance et épanouissement d'un thème (1580–1588)“, in: Claude Blum (Hg.), *Montaigne et les „Essais“. 1588–1988. Actes du congrès de Paris (janvier 1988)*, Paris 1990, 25–39, der zu folgendem Fazit gelangt: „Le temps et le thème de l'oisiveté paraissent décisifs dans la création des *Essais*; dire l'oisiveté, c'est dire la naissance des *Essais* et l'accomplissement de leur sagesse [...]“ (36).

¹⁸ Westerwelle, *Montaigne*, sieht auch den Bezug zu Augustinus und Petrarca, betont allerdings eher die Differenz zwischen ihnen und Montaigne: „Das theologisch begründete Schuldgefühl des kreativ-spirituellen Menschen, der über der Poesie das Heil der Seele vergißt, fehlt in Montaignes Texten. Töne einer Selbstdiktion, wie sie beispielsweise Petrarca im *Secretum* im fiktiven Dialog mit Augustinus formuliert, finden sich bei Montaigne nicht.“ (374) Wenn Montaigne allerdings sagt: „esperant avec le temps, luy en faire honte à luy mesmes“, dann liegt ohne jeden Zweifel doch eine Art Selbstdiktion vor, wenngleich diese nicht theologisch motiviert ist.

formuliert, um die Relation zwischen Stabilität und Instabilität, Verlust und Kontrolle, Natur und Kultur. Dieses Thema wird jedoch nicht explizit genannt, sondern es emergiert als Resultat eines performativen Prozesses; es steht nicht deduktiv am Anfang, sondern ergibt sich induktiv aus der Schreibbewegung.

5.3 Reflexionen über die Grundlagen des Schreibens

In dem von ihm selbst geschaffenen Rückzugsraum seiner Bibliothek widmet sich Montaigne einer Reflexion über das Schreiben und die damit verbundenen Voraussetzungen, von denen eine der wichtigsten das Gedächtnis ist. Dieses aber ist, wie Montaigne sagt, bei ihm besonders schwach ausgeprägt. Er glaube, wie er im Essai „Des Menteurs“ (I, 9) schreibt, dass kein zweiter Mensch auf der ganzen Welt ein so schlecht funktionierendes Gedächtnis habe wie er. Während alle seine anderen Merkmale und Eigenschaften gewöhnlich und durchschnittlich seien, rage er durch seine Gedächtnisschwäche heraus und werde zu einem singulären Menschen. Ein schwaches Gedächtnis zu haben, sei in seiner Heimat gleichbedeutend mit dem Urteil, dass jemand über keinen gesunden Menschenverstand verfüge; „memoire“ sei synonym mit „sens“, wer keine „memoire“ besitze, gelte als „insensé“.¹⁹ Typisch an dieser Argumentation ist, dass Montaigne sich zunächst einmal klein macht, sich als schwach und unzulänglich darstellt. Es geht ihm ja nicht, wie schon bei dem Zitat von „Au lecteur“ gezeigt wurde, darum, sich der Welt in einem besonders günstigen Licht darzustellen und nach Ruhm zu streben. Im Gegenteil: Was Montaigne beabsichtigt, ist eine kritische Analyse der Welt, der Gesellschaft und seiner selbst, als des wahrnehmenden und denkenden Subjekts, welches sich mit seiner Umwelt auseinandersetzt. Dabei sind alle gängigen Werte und Überzeugungen zunächst einmal in Zweifel zu ziehen und zu hinterfragen.

In der für Montaignes Schreibweise charakteristischen digressiven Art und Weise entwickelt sich aus der Selbstkritik in „Des Menteurs“ eine kritische Analyse, bei der es um den Zusammenhang von Erzählen und Gedächtnis geht. Als Zwischenschritt der Argumentation dient Montaigne ein Gedanke, welcher darauf abzielt, die ihm eigene Gedächtnisschwäche in eine Stärke zu verwandeln. Da er ein schlechtes Gedächtnis habe, sei er davor bewahrt worden, ehrgeizig zu sein, denn wer in den Angelegenheiten der Welt Erfolg haben wolle, der brauche ein gutes Gedächtnis. Außerdem sei die Schwäche dieses Vermögens bei ihm kompensiert worden durch die Stärkung anderer „facultés“, wie „esprit“ und „jugement“.²⁰ Es ist also die Unfähigkeit, sich genau zu erinnern, welche ihm nun zum Vorteil gereicht, insofern er, da er nicht einfach die fremden Ideen wie-

¹⁹ *Les Essais*, 55.

²⁰ Ebd., 56.

derholen kann, gezwungen ist, die Dinge kritisch zu beurteilen. Außerdem resultiere aus der Gedächtnisschwäche eine Kürze und Prägnanz beim Sprechen. Wer über ein gutes Gedächtnis verfüge, aus dem sprudle es nur so hervor und er dehne zur Qual seiner Zuhörer seine Reden endlos aus.

Diese Bemerkungen kann man auf die Struktur der *Essais* übertragen; es handelt sich um tendenziell kurze Texte, mit wechselnden Themen und digressiver Struktur. Vor allem wendet Montaigne dabei immer wieder seinen kritischen Verstand auf die von ihm gewählten Gegenstände an; nichts ist selbstverständlich, nichts ist ein für alle Mal sicher, alles wird permanent auf den Prüfstand gestellt. Der größte Vorteil des schlechten Gedächtnisses ist, dass es einen daran hindert zu lügen, denn nur wer über ein hervorragendes Gedächtnis verfügt, kann sich an seine eigenen Lügen erinnern und es dadurch vermeiden, sich in Widersprüche zu verwickeln. *Ex negativo* kann man davon also ableiten, dass Montaigne, weil er über ein schlechtes Gedächtnis verfügt, nicht dazu neigt, sich der Lüge hinzugeben.

Eine besonders wichtige Reflexion über die Voraussetzungen seines Schreibens formuliert Montaigne in dem Kapitel „Des livres“ (II, 10). Programmatisch sagt er gleich zu Beginn dieses Essai, dass es ihm nicht darum gehe, seine Gelehrsamkeit unter Beweis zu stellen, sondern einzig und allein darum, seine „*facultez naturelles*“ und seine „fantasie“ in den Vordergrund zu rücken: „Ce sont icy mes fantasies, par lesquelles je ne tasche point à donner à connoistre les choses, mais moy“.²¹ Es dominiert also nicht die Objektperspektive, es geht nicht um die Gegenstände als solche, sondern um die Perspektive des Subjekts auf diese Gegenstände. Montaigne will sich selbst erkennen und er versucht dies im Umweg über sein Verhältnis zu den Gegenständen der Welt. Diese aber werden ihm häufig durch Bücher vermittelt. Wenn er sich in seinem eigenen Schreiben auf fremde Autoren stützt, dann nur zu dem Zweck, dass diese dort einspringen, wo er selbst nicht in der Lage ist, etwas gut genug auszudrücken. Es geht ihm also darum, seine eigenen Ausdrucksmöglichkeiten zu erweitern: „Car je fay dire aux autres, non à ma teste, mais à ma suite, ce que je ne puis si bien dire, par foiblesse de mon langage, ou par foiblesse de mon sens.“²² Er zeichnet ein Bild seines eigenen Textes als eines Ackers, auf dem fremde Gewächse angepflanzt werden. Trotz der vielfachen Anleihen bei fremden Autoren möchte er nicht von deren Autorität profitieren, weshalb er häufig die Verfassernamen einfach weglassst. Man soll alles von ihm Geschriebene, auch das Zitierte, so beurteilen, als stammte es von ihm: „Je veux qu'ils donnent une nazarde à Plutarque sur mon

²¹ Ebd., 428. – „Dies hier sind vielmehr meine persönlichen Überlegungen, durch die ich nicht die Kenntnis von Dingen zu vermitteln suche, sondern von mir.“ (*Essais*, 201)

²² *Les Essais*, 428. – „[D]enn ich lasse andre sagen, was ich weniger gut zu sagen vermag: manchmal aus Schwäche meiner Sprache, manchmal aus Schwäche meines Verstands.“ (*Essais*, 201)

nez, et qu'ils s'eschaudent à injurier Seneque en moy. Il faut musser ma foiblesse souz ces grands credits.²³

Keineswegs beansprucht er für sich, ein großer König des Schreibens zu sein. Ihm ist bewusst, dass auf seinem Boden keine allzu schönen, üppigen Blumen und Früchte wachsen können. Allerdings beansprucht er für sich, dass seine Texte nicht der Ausdruck von Eitelkeit und Laster seien. Er behauptet, dass er in der Lage sei, sich seine eigene Unzulänglichkeit und sein Nicht-Wissen einzugehen und dass sich gerade darin sein „jugement“ äußere. Sich selbst in all seinen Schwächen und Fehlern, in seiner natürlichen Art zu zeigen, ist sein Anliegen: „Je veux qu'on voye mon pas naturel et ordinaire ainsi detraqué qu'il est.“²⁴ Zwar hat er durchaus den Wunsch, die Dinge noch genauer zu begreifen, aber er will dieses Wissen nicht zu dem hohen Preis erkaufen, den es kostet:

Mon dessein est de passer doucement, et non laborieusement ce qui me reste de vie. Il n'est rien pourquoy je me vueille rompre la teste: non pas pour la science, de quelque grand prix qu'elle soit. Je ne cherche aux livres qu'à m'y donner du plaisir par un honneste amusement: ou si j'estudie, je n'y cherche que la science, qui traicte de la connoissance de moy-mesmes, et qui m'instruise à bien mourir et à bien vivre.²⁵

Dieses Zitat markiert Montaignes Anspruch, den ihm verbleibenden Rest seines Lebens – wir erinnern uns, dass er zu Beginn des Buches in „Au lecteur“ davon ausgeht, dass er nicht mehr lange zu leben haben werde – in einer Haltung zu verbringen, die zwischen Konzentration auf Fragen der Selbsterkenntnis und Entspannung oszilliert. Die Aufgabe der Bücher soll es sein, ihm diese Entspannung („plaisir“, „honneste amusement“) zu verschaffen, und das Wissen („la science“) soll nur insofern in seinen Horizont treten, als es ihm eine Erkenntnis seiner selbst ermöglicht.

Mit dieser Selbsterkenntnis verbindet sich ganz praktisch die Fähigkeit, gut zu leben und gut zu sterben. Dies sind zentrale Bestandteile von Montaignes Mußekonzeption.²⁶ Hier zeigt sich erneut, wie Montaigne im Schreiben selbst eine

²³ *Les Essais*, 428. – „Ich möchte, daß diese Kritiker dem Plutarch einen Nasenstüber auf meine Nase verpassen; ich möchte, daß sie, indem sie in mir den Seneca verunglimpfen, sich die Zunge verbrennen. Hierzu aber muß ich diese großen Namen ohne Nennung vor-schicken und meine Unzulänglichkeiten dahinter verstecken.“ (*Essais*, Übers. Stilett, 202)

²⁴ *Les Essais*, 429. – „Ich will, daß man mich in meiner üblichen, natürlichen Gangart sehe, so unüblich sie ist.“ (*Essais*, 202)

²⁵ *Les Essais*, 429. – „Mein Vorsatz ist, den Rest des Lebens gemächlich zu verbringen, nicht mühselig. Es gibt nichts, worüber ich mir den Kopf zerbrechen möchte, nicht einmal über die Wissenschaft, wie groß ihr Wert auch sei. In den Büchern suche ich bloß das Vergnügen eines honorigen Zeitvertreibs – oder, befasse ich mich eingehender mit ihnen, keine andere Wissenschaft als jene, die zur Selbsterkenntnis führt und mich lehrt, recht zu sterben und recht zu leben.“ (*Essais*, 202)

²⁶ Vgl. hierzu allgemein Krause, *Idle Pursuits*, die die Transformationen der Muße vom späten Mittelalter zur Renaissance untersucht und dabei die These vertritt, dass in dieser Zeit eine Säkularisierung der Muße stattgefunden habe, die sich von ihrem religiösen Bezugshorizont, der monastischen Kontemplation, ablöse und dadurch für eine Inanspruch-

Kenntnis über sich als vernunftbegabter Mensch und als den Kontingenzen des Lebens unterworfen Kreatur entwirft und vermittelt. Die Reflexion über die von ihm gelesenen und teilweise in sein eigenes Werk aufgenommenen Bücher hat, wie alle Gegenstände der *Essais*, zwei Dimensionen. Zum einen geht es um die Dimension des Objekts: Indem man das Kapitel über die Bücher liest, erfährt man etwas über dieselben. Zum anderen geht es immer auch um die subjektive Filterung aller Wahrnehmungen durch das Bewusstsein des schreibenden Ichs. Jede Form der Beschreibung der Außenwelt ist zugleich eine Selbstbeschreibung. In allen dargestellten Gegenständen spiegelt sich fragmentarisch und zersplittert die Figur des schreibenden Ichs. Dieses ist eine Figur der Muße und entwickelt seinen Text, seine Reflexionen konkret aus einer topischen Mußsituation heraus, nämlich aus der Bibliothek seines Turmes.²⁷ Dadurch wird prozesshaft nachvollziehbar, wie der Autor und sein Werk aus der Muße heraus entstehen. Die Muße ist der konkrete Rahmen und die Ermöglichungsbedingung des Schreibens; sie ist auch Gegenstand des Schreibens, denn wie gezeigt wurde, thematisiert der Text selbstreflexiv die Bedingungen seiner eigenen Entstehung.

nahme als aristokratisches Ideal freiwerde. In ihrem Montaigne-Kapitel (143–170) zeigt Krause, dass der Autor der *Essais* einerseits die ‚moralistische‘ Verdammung der Muße als „mère et nourrice de tous les vices“ (144) durch Autoren wie Pierre Messie, Jean des Caurres und Pierre de La Primaudaye ablehne, andererseits der humanistischen Auffassung eines „otium cum litteris“ mit Distanz gegenüberstehe, weil er nicht wolle, dass die *Essais* von bildungsbeflissen Lesern zum eigenen Nutzen als kulturelles Kapital utilitaristisch zweckentfremdet würden. Seine Mußkonzeption sei außerdem frei von jeder religiösen Dimension, wie man sie etwa bei seinem Epigonen Louis Guyon finde. Das hervorstechende Merkmal von Montaignes Mußkonzeption ist, so Krause, ihr *bricolage*-Charakter; in ihr verbindet sich der Rekurs auf Lukrez mit dem Rekurs auf den ökonomischen Diskurs seiner Zeit: „If these two sources were privileged, it was because of their intimate connection to plenitude – wealth, bounty, fullness, completeness: the proverbial best share, but defined in secular terms. With their connection to plenitude, these two discourses offered a symbolic compensation for the loss of the completeness that had long been the promise of the contemplative life. This ideal, as it was embodied by Epicurus’s idle gods and Montaigne’s idle merchants, offered the essayist an alternative model with which to figure his own earthly pursuit of leisure that might be paraphrased as ‚have leisure and know thyself.‘“ (169 f.)

²⁷ Vgl. hierzu auch Angelika Corbineau-Hoffmann, „Die Frucht der Muße oder Montaigne im Turm. Zur Genese der *Essais* als Auto(r)entwurf“, in: Günter Figal/Hans W. Hubert/Thomas Klinkert (Hg.), *Die Raumzeitlichkeit der Muße*, Tübingen 2016, 177–206.

6. Miguel de Cervantes: *Don Quijote*

In den bisherigen Kapiteln haben wir uns mit Texten beschäftigt, die jeweils eine Situation räumlich-zeitlicher Enthobenheit als Voraussetzung für das Erzählen genutzt haben. Diese räumlich-zeitliche Enthobenheit haben wir mit dem Begriff der Muße in Zusammenhang gebracht. Ein topisches Element war der *locus amoenus*, das heißt der naturnahe Raum, wie etwa der Garten im *Roman de la Rose*, das Landhaus im *Decameron* oder die Hirtenlandschaft in der *Arcadia*. Bei Montaigne fungierte als Mußeraum die Bibliothek, die durch ihre Lage in einem Turm ebenfalls deutlich von der Alltagswelt abgegrenzt ist. In dem durch die ausgegrenzte Situation abgesteckten Rahmen konnten die beteiligten Akteure auf je unterschiedliche Art und Weise ein Spiel inszenieren oder sie konnten in der Einsamkeit und im Dialog mit den in der Bibliothek vorhandenen Büchern zur Reflexion über das Ich und sein Verhältnis zur Welt gelangen und daraus einen Schreibakt generieren. Dabei wurde die in der Versuchsanordnung ohnehin schon implizierte metaliterarische Perspektive häufig bewusst hervorgehoben, das heißt es wurde eine explizite Reflexion über den Zusammenhang von Muße und Erzählen beziehungsweise Muße und Schreiben geführt. Die daraus entstandenen Texte zeichneten sich durch heterotope Strukturen aus.

6.1 Der Prolog des *Don Quijote* als narrative Spielanordnung im Freiraum der Muße

In diesem Kapitel wird es um einen Text gehen, der ebenfalls im Zeichen der Muße steht, in dem die metaliterarische Dimension aber noch deutlicher als bisher in den Vordergrund tritt, nämlich der 1605 und 1615 in zwei Bänden erschienene *Don Quijote* von Miguel de Cervantes (1547–1616). Zugleich wird in diesem Text die Ambivalenz der Muße, das heißt ihr Schwanken zwischen erfüllter und verschwendeter Zeit, zwischen Muße und Müßiggang, virulent. Es handelt sich um einen Roman, dessen Hauptthema der Umgang mit Literatur ist. Dies zeigt sich schon programmatisch im Prolog, in dem der Erzähler sich direkt an den Leser wendet und ihn als „desocupado lector“ („müßiger Leser“) apostrophiert. Der Prolog dient Cervantes dazu, dem Leser die Modalitäten vor Augen zu führen, unter denen der vorliegende Roman adäquat rezipiert werden kann. Dass diese Sprechhandlung im Zeichen der Muße steht, ist kein Zufall; der Leser eines Romans, so impliziert diese Anrede, muss über Zeit und Muße verfügen, um sich der Aktivität des Lesens hingeben zu können. Auch die Entstehung eines

Romans kann dann am besten gelingen, wenn bestimmte Rahmenbedingungen erfüllt sind, die, wie wir immer wieder gesehen haben, mit dem Begriff der Muße umrissen werden können:

El sosiego, el lugar apacible, la amenidad de los campos, la serenidad de los cielos, el murmurar de las fuentes, la quietud del espíritu son grande parte para que las musas más estériles se muestren fecundas y ofrezcan partos al mundo que le colmen de maravilla y de contento.¹

Die genannten Bedingungen allerdings sind im Falle des *Don Quijote* nicht gegeben. Dieser Text, so der Erzähler, sei im Gegenteil das Produkt eines „estéril y mal cultivado ingenio“² und korreliere mit diesem in seiner Beschaffenheit. Es handle sich nämlich um die „historia de un hijo seco, avellanado, antojadizo y lleno de pensamientos varios y nunca imaginados de otro alguno“.³ Diese Geschichte sei nicht in der Muße eines *locus amoenus* entstanden, sondern in einem Gefängnis („bien como quien se engendró en una cárcel“).⁴ Was das Gefängnis mit den topischen Mußeorten gemeinsam hat, ist, dass es sich ebenfalls um eine Heterotopie im Sinne Foucaults handelt. Damit markiert der Sprecher des Prologs deutlich, dass der von ihm vorgelegte Text von den üblichen Lesererwartungen radikal abweicht. Um dieser Abweichung gerecht zu werden, inszeniert der Erzähler im Prolog ein doppelbödiges metaliterarisches Spiel, welches der Leser, wenn er es richtig dechiffriert, als Rezeptionsanweisung verstehen kann.

Worin besteht dieses Spiel? Seine wichtigsten Elemente lassen sich auf folgende Begriffe bringen: (1) Negation, (2) Verdoppelung, (3) performativer Selbstwiderspruch.

(1) Die *Negation* besteht darin, dass der Erzähler behauptet, er wolle eigentlich gar keinen Prolog schreiben. Dies begründet er metaphorisch damit, dass er nicht etwa ein Vater sei, der blind vor Liebe die Hässlichkeit seines Sohnes nicht erkenne und statt dessen jedermann von dessen imaginärer Schönheit vor schwärme. Nicht der Vater, sondern der Stiefvater („padrastro“) des *Don Qui-*

¹ Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*. Edición, introducción y notas de Martín de Riquer. Edición revisada y puesta al día, Barcelona 1990, 12. – „Die Stille, ein angenehmer Aufenthalt, die Lieblichkeit der Gefilde, die Heiterkeit des Himmels, das Gemurmel der Quellen, die Ruhe des Geistes verursachen es großenteils, daß sich auch die unfruchtbare Muse fruchtbar zeigt und Geburten ans Licht bringt, durch welche sie Erstaunen und Freude erregt.“ (Miguel de Cervantes Saavedra, *Leben und Taten des scharfsinnigen Edlen Don Quixote von la Mancha*, Originaltitel: *El ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Erstdruck des Ersten Teils: Madrid 1605; Zweiter Teil: Madrid 1615. Hier nach der Übers. v. Ludwig Tieck, Berlin 1966; <http://www.zeno.org/Literatur/M/Cervantes+Saa+vedra,+Miguel+de+Roman/Don+Quijote>. Alle *Don Quijote*-Übersetzungen stammen hier und im Folgenden aus dieser online verfügbaren Ausgabe.)

² *Don Quijote*, 11. – „[...] unfruchtbarer, ungebildeter Verstand“.

³ *Don Quijote*, 12. – „[...] Geschichte eines dürren, welken und grillenhaften Sohnes, der mit allerhand Gedanken umgeht, die vorher noch niemand beigefallen sind“.

⁴ *Don Quijote*, 12. – „[...] geradeso wie einer, der in einem Gefängnis erzeugt ward“.

jote sei er, und am liebsten würde er dessen Geschichte kahl und nackt der Welt präsentieren, „monda y desnuda“, das heißt „sin el ornato de prólogo“.⁵ Damit wird behauptet, dass ein Prolog üblicherweise die Funktion habe, einen literarischen Text beschönigend einzukleiden und damit an den Leser zu appellieren, über seine Schwächen und Fehler hinwegzusehen. In rhetorischer Terminologie handelt es sich um eine *captatio benevolentiae*. Andere Autoren, so der Erzähler, würden ihre Texte nicht nur mit einem Prolog, sondern auch mit anderem Beiwerk ausstatten; er spricht abschätzig vom „*catálogo de los acostumbrados sonetos, epigramas y elogios que al principio de los libros suelen ponerse*“.⁶ Dieser üblichen Praxis, die unter Zuhilfenahme von Gefälligkeitstexten darauf abzielt, sich den Leser gewogen zu machen, will sich der Erzähler des *Don Quijote* erklätermaßen verweigern. Denn der Leser verfüge über einen freien Willen („libre albedrío“) und sei in seinem Urteil souverän und nicht beeinflussbar. Wir können also festhalten, dass der Erzähler sich *via negationis* auf eine übliche Praxis der Leserbeeinflussung bezieht, um sich von dieser zu distanzieren. Indem er dem Leser einen freien Willen attestiert und ihm dadurch eine Position der Überlegenheit zuweist, bedient er sich indes ebenfalls einer subtilen Form der *captatio benevolentiae*. Es deutet sich also hier schon an, dass, wie gleich noch genauer zu zeigen sein wird, der Sprechakt des Prologs doppelbödig ist, dass die offiziell negierte Position durch die Hintertür wieder eingeführt wird. Es handelt sich somit um ein Verfahren der Ironie.

(2) Das zweite Merkmal dieses Prologs ist das der *Verdoppelung*. Die auf extradiegetischer Ebene angesiedelte Kommunikation zwischen dem Erzähler und seinem Leser wird auf intradiegetischer Ebene verdoppelt durch die Kommunikation zwischen dem Erzähler und einem Freund, der ihn gerade zufällig besucht, als er in Gedanken am Schreibtisch sitzt und über die Schwierigkeiten des Prologschreibens nachdenkt. Es entsteht damit eine Beobachtungssituation zweiter Ordnung:⁷ Zwei Kommunikationssituationen überlagern einander; beide haben denselben Gegenstand, nämlich die Frage, in welcher Form und auf welche Weise das vorliegende Buch *Don Quijote* dem Lesepublikum präsentiert werden soll. Dadurch wird dieser Gegenstand unterschiedlich perspektiviert. Der Erzähler klagt gegenüber seinem Freund, dass er befürchte, sein *Don Quijote* werde vom Publikum abgelehnt werden, weil es ihm an Erfindungskraft, stilistischer Brillianz und vor allem an Gelehrsamkeit fehle: „falta de toda erudición y doctrina, sin acotaciones en las márgenes y sin anotaciones en el fin del libro“.⁸ In anderen

⁵ *Don Quijote*, 12. – „[...] nackt und bloß [...] ohne den Schmuck eines Prologs“.

⁶ *Don Quijote*, 12. – „[...] unzählige Schar der herkömmlichen Sonette, Epigramme und Empfehlungsgedichte, die man vor den Anfang der Bücher zu setzen pflegt“.

⁷ Niklas Luhmann versteht unter Beobachtung zweiter Ordnung „die Beobachtung von Beobachtungen“ (*Die Kunst der Gesellschaft*, Frankfurt a.M. 1995, 94).

⁸ *Don Quijote*, 13. – „[...] gänzlich von Gelehrsamkeit und Literatur entblößt, ohne Bemerkungen am Rande und ohne Anmerkungen am Ende des Buchs“.

Büchern fänden sich zahlreiche gelehrlsame Einsprengsel und Zitate ebenso wie bestellte Lobgedichte, die die Qualität dieser Bücher unterstreichen sollten. Damit wird der Erwartungshorizont des Publikums klar abgesteckt. Für den Erzähler ergibt sich nun das Problem, dass er diesen Erwartungshorizont einerseits kennt und weiß, dass es besser wäre, wenn er sich ihm anpasste, dass er sich aber andererseits dazu nicht in der Lage sieht, weil ihm angeblich die Gelehrsamkeit fehlt („por mi insuficiencia y pocas letras“).⁹ Der zweite Grund seiner Verweigerung ist, dass er es aus Trägheit ablehnt, andere darum zu bitten, etwas zu sagen, das er auch selbst sagen könnte („porque naturalmente soy poltrón y perezoso de andarme buscando autores que digan lo que yo me sé decir sin ellos“).¹⁰ Das Prinzip der Verdoppelung kommt also auch hier wiederum zur Anwendung; der Erzähler verweigert sich einer üblichen kommunikativen Praxis aus zwei Gründen. Diese stehen zueinander allerdings in einer widersprüchlichen Beziehung. Einerseits verweigert der Erzähler die Befolgung der üblichen Praxis aus angeblich fehlender Gelehrsamkeit; andererseits behauptet er, er könnte, wenn er wollte, die von ihm verweigerte Praxis durchaus befolgen, tue dies aber aus Schüchternheit und Trägheit nicht.

Insgesamt kann man somit feststellen, dass der Erzähler sich in einer aporetischen Situation befindet: Er ist gefangen zwischen der Notwendigkeit, sich den Gepflogenheiten literarischer Texte zu unterwerfen, und der Unmöglichkeit, dies zu tun. Aus dieser ausweglosen Situation wird er durch die Intervention seines Freundes befreit. Dieser empfiehlt ihm, die fehlenden Begleittexte, welche normalerweise von befreundeten Autoren zu Werbezwecken verfasst werden, selbst zu schreiben und sie anderen in den Mund zu legen. Bezüglich der fehlenden gelehrlsamen Zitate schlägt der Freund vor, dass der Erzähler ganz einfach irgendwelche beliebigen ihm vertrauten lateinischen Sentenzen einfügen und ihre angeblichen Autoren in Form von Randbemerkungen erwähnen solle. Diese Empfehlungen laufen darauf hinaus, dass der Verfasser des *Don Quijote* dazu aufgefordert wird, den die Rezeption steuernden Apparat des Buches mit den Mitteln poetischer Imagination zu simulieren, mit anderen Worten, er wird zur Fiktionalisierung aufgefordert. Damit wird eines der zentralen Themen des *Don Quijote*, nämlich das Verhältnis zwischen Fiktion und Wirklichkeit, indirekt schon im Prolog eingeführt. Wenn es nämlich möglich ist, Texte oder Äußerungen mit den Mitteln der poetischen Fiktion so zu gestalten, dass sie authentisch erscheinen, ohne es zu sein, dann ist damit das wesentliche epistemologische Problem des *Don Quijote* berührt, nämlich die Verwechselbarkeit von literarischer Fiktion und außerliterarischer, lebensweltlicher Wirklichkeit.

⁹ *Don Quijote*, 14. – „[...] aus Mangel an Geschick und Gelehrsamkeit“.

¹⁰ *Don Quijote*, 14. – [...] weil ich von Natur furchtsam bin, auch zu träge, um Autoren mühsam aufzusuchen, die das sagen, was ich wahrlich ohne sie sagen kann“.

Die Verdoppelung bezieht sich auch auf den weiter oben bereits thematisierten Originalitätsgrad des Romans. Dass dieser vom Erwartungshorizont des Lesers deutlich abweicht, sagt der Erzähler, wie wir gesehen haben, gleich zu Beginn des Prologs. Auch der zu ihm sprechende Freund betont den Originalitätsgehalt dieses Romans und bindet dies in ein Argument ein, welches sich aus der bisherigen Diskussion ableiten lässt. Er sagt nämlich, dass der *Don Quijote* eine Autorisierung durch gelehrsame Verweise auf klassische Autoren wie Aristoteles oder Cicero gar nicht benötige, weil er ein Thema behandle, zu dem diese Autoren nichts zu sagen hätten. Die von *Don Quijote* kritisierten Ritterbücher stehen außerhalb des klassischen, regelbasierten Kanons. Indem das Buch von Cervantes sich den gängigen Diskursnormen auf diese Weise programmatisch verweigert, gewinnt der Text einen Freiraum, in dem er sich seine eigenen Regeln vorgeben kann. Diesen Freiraum könnte man auch als Autonomie bezeichnen, wobei hinzugefügt werden muss, dass es sich um eine relative Autonomie des Ästhetischen handelt, die noch nicht mit jener des späten 18. Jahrhunderts gleichzusetzen ist.

(3) Die dargelegten Mechanismen der Negation und der kommunikativen Verdoppelung tragen einerseits zur Analyse des herrschenden literarischen Kommunikationssystems bei und entwerfen andererseits jenen Freiraum, in dem sich der *Don Quijote* als ein durch relative Autonomie gekennzeichneter Text situieren kann. Anders, als es dem Erzähler vorschwebte, kann der *Don Quijote* gerade nicht „nackt und bloß“ in die Welt treten, sondern er bedarf der kommunikativen Einbettung. Der diese Einbettung leistende Prolog ist ein Anti-Prolog – ein Text, der, obwohl er kein Prolog sein möchte und über die Unmöglichkeit des Prolog-Schreibens nachdenkt, am Ende doch die Funktion des Prologs übernimmt. Was hier in letzter Konsequenz vorgeführt wird, ist ein *performativer Selbstwiderspruch*. Wir erinnern uns: Der Erzähler befindet sich in einer aporetischen Situation, in der er einerseits bestrebt ist, einen Prolog zu verfassen, andererseits aber daran gehindert wird, weil er angeblich nicht über die benötigte Gelehrsamkeit verfügt. Aus dieser Sackgasse befreit ihn die unerwartete Intervention seines Freundes. Dessen Wechselrede mit dem Erzähler ist eine Kommunikations situation zweiten Grades, die sich auf die Kommunikations situation ersten Grades thematisch rückbezieht. Indem der Text durch die eingelagerte sekundäre Kommunikations situation auf sich selbst Bezug nimmt, wird er zum explizit meta poetischen Text. Die diesem inhärente Paradoxie besteht darin, dass die sekundäre Kommunikations situation die scheiternde Kommunikation auf der übergeordneten diegetischen Ebene supplementiert. Der Anti-Prolog wird also gerade dadurch zum Prolog, dass er die aus dem Scheitern des Prolog-Schreibens resultierende sekundäre Kommunikations situation nicht nur wiedergibt, sondern geradezu für sich selbst eintreten lässt. Dieser performative Selbstwiderspruch antizipiert bestimmte Merkmale und Strukturen des nun folgenden Romans.

6.2 Elemente der Selbstreflexion im *Don Quijote*

Dessen Protagonist ist ein eifriger Leser von Ritterromanen und identifiziert sich so sehr mit der Welt seiner Helden, dass er nicht mehr zwischen literarischer Fiktion und Wirklichkeit unterscheiden kann. Infolgedessen verwandelt er sich vom Landadeligen, dessen Namen man nicht genau bestimmen kann – möglicherweise heißt er Quijada, Quesada, Quejana oder auch Quijano – zum eingebildeten Ritter Don Quijote de la Mancha, der mit seinem Pferd Rocinante und seinem Knappen Sancho Panza auszieht, um heldenhafte Abenteuer zu bestehen und den Armen und Hilflosen gegenüber den Mächten des Bösen – Zauberern, Riesen, Verbrechern – Beistand zu leisten.

Im bereits untersuchten Prolog des Romans wird vom Freund des Erzählers gesagt, dass es die Absicht des Buches sei, das hohe Ansehen, welches die Ritterbücher bei den Lesern genössen, in Frage zu stellen („deshacer la autoridad y cabida que en el mundo y en el vulgo tienen los libros de caballerías“).¹¹ Der *Don Quijote* sei eine Invektive gegen die Ritterromane („una invectiva contra los libros de caballerías“).¹² Die damit verbundene Kritik wird durch Komik umgesetzt. Don Quijote ist ein lächerlicher Ritter: Schon sein Name weist darauf hin, insofern das Suffix *-ote* einen komischen Beiklang hat¹³ und der Beiname *de la Mancha* nicht wie bei Rittern üblich auf einen fernen, mythischen oder exotischen Ort verweist, sondern auf die den spanischen Lesern vertraute, völlig ‚unpoetische‘ Gegend La Mancha. Der Name des Pferdes Rocinante ist abgeleitet von dem spanischen Wort für Ackergaul: *rocín*. Der Name des Knappen, Sancho Panza, verweist auf dessen dicken Bauch. Außerdem bedeutet *quijote* so viel wie Beinschiene, bezeichnet also einen Teil der Ritterrüstung und reduziert damit den Ritter dieses Namens in grotesker Weise auf ein Detail. Die komisch-desillusionierende Dimension des Romans wird in paradigmatischer Wiederholung vielfach akzentuiert, insbesondere durch die lächerlichen bis haarsträubenden Verwechslungen, Missverständnisse und inadäquaten Wirklichkeitskonstruktionen des selbsternannten Ritters. So hält er einen Gastwirt für einen Schlossherrn, von dem er sich zum Ritter schlagen lässt (I, 3), eine Herde Schafe verwechselt er mit einer Armee (I, 18), in einer Rasierschüssel glaubt er den Helm des Mambrino zu erkennen (I, 21) und Windmühlen erscheinen ihm als Riesen, denen er sich mutig entgegenstürzt, um dann hilflos von den Windmühlenflügeln aus dem Sattel gehoben und auf die Erde geschleudert zu werden (I, 8). Das damit verbundene Handlungsschema ist also gekennzeichnet durch ein seriali-

¹¹ *Don Quijote*, 18. – „[...] das Ansehen zu vernichten, in dem bei der Welt und dem Haufen die Ritterbücher stehen“.

¹² *Don Quijote*, 18. – „[...] das ganze Buch ist gegen die Ritterbücher gerichtet“.

¹³ Vgl. *Don Quijote*, 38, Anm. 29: „El nombre Quijote es humorístico, pues mantiene la raíz del apellido del hidalgo (Quijada o Quijano) y lo desfigura con el sufijo *-ote*, que en castellano siempre ha tenido un claro matiz ridículo.“

siertes Scheitern des Helden an der Wirklichkeit. Dies erfüllt vordergründig die im Prolog angezeigte satirische Intention des Textes. Kritisiert wird die durch übermäßigen Glauben an die Wahrheit des in den Ritterromanen geschriebenen Wortes ausgelöste inadäquate Wirklichkeitswahrnehmung.

Dies ist jedoch nur eine der zahlreichen Dimensionen dieses komplexen Romans. Auf der anderen Seite besitzt Don Quijote einen durchaus scharfsinnigen Verstand; nicht umsonst lautet der Titel des Romans *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*.¹⁴ Don Quijote ist nämlich dank seiner jahrelangen intensiven Beschäftigung mit Büchern höchst gebildet und somit in der Lage, in vielen Situationen treffsichere Urteile zu sprechen, rhetorisch wohlgeformte Reden zu halten und auch moralisch gut zu handeln. Sein Knappe Sancho Panza reflektiert die Ambivalenz von Don Quijotes Charakter, indem er einerseits respektlos dessen Blindheit aufdeckt (diese Blindheit zeigt sich in erster Linie im Zusammenhang mit all jenen Erscheinungen, die mit Don Quijotes Ritterwahn in Verbindung stehen), andererseits aber seine Weisheit und Gelehrsamkeit durchaus bewundert. Auf diese Weise enthält der Text schon auf Handlungsebene neben der komisch-satirischen auch eine ernsthafte Dimension. Don Quijote wird zum Sprachrohr wichtiger Themen und Probleme seiner Epoche – so geht es etwa um Fragen der Gerechtigkeit, des Herrschaftssystems, der Freiheit, des Mitleids, aber auch der Kultur, der Technik, der spanischen Geschichte usw.¹⁵

Die Komplexität des Textes, die schon auf Handlungsebene beträchtlich ist, wird nun noch dadurch gesteigert, dass auf Vermittlungsebene mehrere Erzählinstanzen in Erscheinung treten. So gibt es zunächst einmal jene Aufzeichnungen zu Don Quijotes Leben, die sich in den Annalen der Mancha („los anales de la Mancha“)¹⁶ befinden. Diese Aufzeichnungen werden neben anderen, teilweise widersprüchlichen Zeugnissen von einem ersten Erzähler („el autor desta historia“)¹⁷ zu einem Text verarbeitet. Dieser bricht jedoch am Ende des achten Kapitels unvermittelt ab, was der Verfasser damit begründet, dass er in den Archiven keine weiteren Materialien über Don Quijote gefunden habe. Daraufhin macht sich der zweite Erzähler („el segundo autor“),¹⁸ der die vom ersten Erzähler hinterlassene Geschichte nacherzählt hat, auf die Suche nach neuen Quellen

¹⁴ Zur vielschichtigen Bedeutung des Begriffs „ingenioso“ im *Quijote* vgl. Harald Weinrich, *Das Ingenium Don Quijotes. Ein Beitrag zur literarischen Charakterkunde*, Münster 1956.

¹⁵ Vgl. hierzu etwa die Beiträge in Christoph Strosetzki (Hg.), *Miguel de Cervantes' „Don Quijote“: Explizite und implizite Diskurse im „Don Quijote“*, Berlin 2005.

¹⁶ *Don Quijote*, 43.

¹⁷ *Don Quijote*, 97. Dieser „autor“ verweist auf die verschiedenen Überlieferungen der Geschichte, wenn er sagt: „Autores hay que dicen [...]; otros dicen que [...]; pero lo que yo he podido averigar en este caso [...].“ (43) – „Es sind Autoren der Meinung [...]. Andere führen [...] auf, aber alles, was ich hierin erforschen können [...].“

¹⁸ *Don Quijote*, 97.

und findet schließlich in Toledo ein Manuskript, welches aus der Feder von Cide Hamete Benengeli, einem arabischen Geschichtsschreiber, stammt. Es trägt den Titel *Historia de don Quijote de la Mancha*. Der zweite Erzähler lässt sich nun dieses Manuskript ins Spanische übersetzen und macht es zur Grundlage seiner eigenen Erzählung. Es liegen somit fünf Vermittlungsstufen vor: (1) die Annalen der Mancha und andere Quellen, (2) der erste Erzähler, der diese Quellen zu einem – allerdings unvollendeten – Text verarbeitet, (3) das arabische Manuscript des Historikers Cide Hamete, (4) die Übersetzung dieses Manuscripts ins Kastilische und (5) der zweite Erzähler, der das Manuscript des ersten Erzählers und das übersetzte arabische Manuscript bearbeitet und nacherzählt. In dieser komplexen Erzählsituation spiegelt sich der Übergang von einer Kultur mündlich-schriftlicher Überlieferung (Semiliteralität, *mouvance*-Modell), wie sie für die mittelalterliche Ritterliteratur charakteristisch war, hin zu einer Kultur neuzeitlicher Schriftlichkeit.¹⁹

In seiner erklärten satirischen Intention erschöpft sich der Text somit keineswegs. Es geht nicht nur darum, dass ein dem Wahn verfallener Leser nicht mehr zwischen Fiktion und Wirklichkeit unterscheiden kann, weil er zu viele Ritterromane gelesen hat, sondern es geht ganz grundsätzlich um die Selbstreflexion der Literatur. In vielfacher Weise werden Fragen gestellt, die sich mit Lektüreverhalten, Interpretation, Konstruktion von Wirklichkeit, Fiktion, Imagination, mit dem Verhältnis zwischen literarischen Modellen und Handlungsmustern, Werten und Normen, mit der Relation zwischen Fiktion und Wissen, dem Aufschreibesystem der frühen Neuzeit usw. beschäftigen. *Don Quijote* ist einerseits ein Narr und andererseits ein Weiser. Selbst durch die schmerhaftesten Begegnungen mit der Wirklichkeit lässt er sich nicht von seinem Ritterwahn abbringen. Immer wieder findet er einen Weg, um sich die Ereignisse so zurechtzubiegen, dass seine Grundannahme, er sei ein Ritter und kämpfe gegen die Mächte des Bösen, bestätigt wird. Auf der anderen Seite aber erweist er sich als ein höchst intelligenter, kritischer, mit differenziertem Urteilsvermögen ausgestatteter Weiser, der in der Lage ist, rhetorisch ausgefeilte Reden zu halten und philosophische Betrachtungen über die Welt anzustellen.

¹⁹ Näheres hierzu bei Ulrich Winter, *Der Roman im Zeichen seiner selbst. Typologie, Analyse und historische Studien zum Diskurs literarischer Selbstrepräsentation im spanischen Roman des 15. bis 20. Jahrhunderts*, Tübingen 1998, 197–263, insbes. 200 f. – Der Begriff der *mouvance* stammt von Paul Zumthor, *Essai de poétique médiévale*, Paris 1972, 507; zur „Semi-Literalität“ des Mittelalters siehe Günter Butzer, „Das Gedächtnis des epischen Textes. Mündliches und schriftliches Erzählen im höfischen Roman des Mittelalters“, in: *Euphorion. Zeitschrift für Literaturgeschichte* 89 (1995), 151–188, hier 157, wo der Begriff im Anschluss an Franz H. Bäuml und Jack Goody/Ian Watt verwendet und erläutert wird.

6.3 Die Gefährdungen der Muße

In unserem Zusammenhang ist nun besonders wichtig, dass der Auslöser von Quijotes Wahn sein Hang zu exzessiver Lektüre von Ritterromanen ist. Diese exzessive Lektüre aber wird ermöglicht durch Muße:

Es, pues, de saber que este sobredicho hidalgo, los ratos que estaba ocioso, que eran los más del año, se daba a leer libros de caballerías, con tanta afición y gusto, que olvidó casi de todo punto el ejercicio de la caza, y aun la administración de su hacienda. Y llegó a tanto su curiosidad y desatino en esto, que vendió muchas hanegas de tierra de sembradura para comprar libros de caballerías en que leer, y así, llevó a su casa todos cuantos pudo haber de ellos; y de todos, ningunos le parecían tan bien como los que compuso el famoso Feliciano de Silva, porque la claridad de su prosa y aquellas enticadas razones tuyas le parecían de perlas, y más cuando llegaba a leer aquellos requiebros y cartas de desafíos, donde en muchas partes hallaba escrito: *La razón de la sinrazón que a mi razón se hace, de tal manera mi razón enflaquece, que con razón me quejo de la vuestra fermosura.* Y también cuando leía: *...los altos cielos que de vuestra divinidad divinamente con las estrellas os fortifican, y os hacen merecedora del merecimiento que merece la vuestra grandeza.* / Con estas razones perdía el pobre caballero el juicio, y desvelábase por entenderlas y desentrañarles el sentido, que no se lo sacara ni las entendiera el mismo Aristóteles, si resucitara para sólo ello. No estaba muy bien con las heridas que don Belianis daba y recibía, porque se imaginaba que, por grandes maestros que le hubiesen curado, no dejaría de tener el rostro y todo el cuerpo lleno de cicatrices y señales. Pero, con todo, alababa en su autor aquel acabar su libro con la promesa de aquella inacabable aventura, y muchas veces le vino deseo de tomar la pluma y darle fin al pie de la letra, como allí se promete; y sin duda alguna lo hiciera, y aun saliera con ello, si otros mayores y continuos pensamientos no se lo estorbaran.²⁰

²⁰ *Don Quijote*, 34, Hervorh. im Text. – „Es ist zu wissen, daß obgenannter Edler die Zeit, die ihm zur Muße blieb – und dies betrug den größten Teil des Jahres –, dazu anwandte, Bücher von Rittersachen mit solcher Liebe und Hingebung zu lesen, daß er darüber fast die Ausübung der Jagd als auch die Verwaltung seines Vermögens vergaß; ja, seine Begier und Torheit hierin ging so weit, daß er unterschiedliche von seinen Saatfeldern verkaufte, um Bücher von Rittertaten anzuschaffen, in denen er lesen möchte; auch brachte er so viele in sein Haus, als er deren habhaft werden konnte. Unter allen schienen ihm keine so trefflich als die Werke, die der berühmte Feliciano de Silva verfertigt hat, die Klarheit seiner Prosa und den Scharfsinn seiner Perioden hielt er für Perlen, fürnehmlich wenn er auf Artigkeiten oder Ausforderungen stieß, als wenn an vielen Orten geschrieben steht: Das Tiefsinnige des Unsinnlichen, das meinen Sinnen sich darbeut, erschüttert also meinen Sinn, daß ich über Eure Schönheit eine vielsinnige Klage führe. Oder wann er las: Die hohen Himmel, die Eure Göttlichkeit göttlich mit den Gestirnen bewehrt, haben Euch die Verehrung der Ehre erregt, womit Eure Hoheit geehrt ist. / Mit diesen Sinnen verlor der arme Ritter seinen Verstand und studierte, die Meinung zu begreifen und zu entwickeln, die Aristoteles selbst nicht enthüllt und begriffen hätte, wenn er auch bloß darum auferstanden wäre. Er war nicht sonderlich mit den Wunden zufrieden, die Don Belianis austeilte und empfing, denn er gedachte, daß, wenn ihn auch die größten Meister geheilt hätten, ihm dennoch kein Antlitz übrigbleiben und sein Körper nur aus Narben und Malen bestehen könne. Doch gab er darin dem Autor Beifall, daß er sein Buch mit dem Versprechen eines unzuvollendenden Abenteuers beschließt, und oft kam ihm der Gedanke, die Feder zu er-

Das Zitat macht deutlich, dass die Muße in Opposition steht zu den üblichen Aktivitäten des Landedelmannes („ejercicio de la caza“ und „administración de su hacienda“). Es findet eine zeitliche Gewichtsverlagerung statt: „Los ratos que estaba ocioso [...] eran los más del año.“ Das heißt, die Momente der Entspannung, in denen sich ein beschäftigter Mensch der Lektüre hingeben kann und die ihm zur Rekreation dienen, nehmen überhand und verdrängen zunehmend die eigentlich im Vordergrund stehenden Aufgaben. Muße ist nicht mehr der zeitlich begrenzte Ausnahmezustand, sondern wird zur Normalität. Dies führt dazu, dass der faszinierte Leser Don Quijote sogar einen Teil seines Landes verkauft, um immer mehr Bücher zu erwerben und sich, geradezu wie ein Süchtiger, dem Sog der Sprache dieser Bücher hinzugeben. Der in dem Zitat genannte Autor Feliciano de Silva verweist *pars pro toto* auf ein Universum von Büchern, welches sich durch Wucherung gewissermaßen selbst generiert. So hat Feliciano de Silva Fortsetzungen eines der berühmtesten Ritterromane geschrieben, nämlich des *Amadís de Gaula*. Die zitierten Passagen, die den erhabenen Stil der Romane parodieren, verweisen mittels der insistierend eingesetzten *figura etymologica* ihrerseits auf ein Spiel der Signifikanten, der Wiederholungen, der permanenten Fortsetzung des einmal Gesagten.

Die Hypertrophie einer aus Sprache generierten selbstreferentiellen Welt bewirkt eine Totalidentifikation des Lesers Don Quijote mit den von ihm gelesenen Texten. Die Handlungswelt dieser Texte beschäftigt seinen Verstand so sehr, dass er sein Urteilsvermögen verliert und nicht mehr in der Lage ist, zwischen Fiktion und Nicht-Fiktion zu unterscheiden. Er nimmt die Ritterromane so ernst, dass er seinerseits die Absicht verspürt, zum Verfasser solcher Romane zu werden und damit die am Ende des *Don Belianís de Grecia*, von dem im Zitat die Rede ist, formulierte Aufgabe, eine Fortsetzung desselben zu schreiben, umzusetzen. Auffällig ist auch, dass er offenbar alles wörtlich nimmt und ihm typische rhetorische Phänomene wie Übertreibungen nicht als solche erkennbar werden. So macht er sich Gedanken darüber, wie wohl der mit über einhundert Verwundungen gezeichnete Leib des Helden Belianís aussehen mag.

Die übermäßige Hingabe an die Lektüre als eigentlich der Muße und damit einer zeitlich begrenzten Phase vorbehaltene Aktivität führt zu einer physiologischen Veränderung in der Zusammensetzung seiner Körpersäfte: „del poco dormir y del mucho leer se le secó el celebro, de manera que vino a perder el juicio.“²¹ Dies wird folgendermaßen ausgeführt:

Llenóse la fantasía de todo aquello que leía en los libros, así de encantamientos como de pendencias, batallas, desafíos, heridas, requiebros, amores, tormentas y disparates impo-

greifen und es genau und wörtlich, wie jener versprochen, fortzuführen; auch hätte er es ohne Zweifel getan, wenn ihn nicht größere und anhaltende Gedanken abgehalten hätten.“

²¹ *Don Quijote*, 35. – „[...] und so kam es vom wenigen Schlafen und vielen Lesen, daß sein Gehirn ausgetrocknet wurde, wodurch er den Verstand verlor.“

sibles; y asentósele de tal modo en la imaginación que era verdad toda aquella máquina de aquellas sonadas soñadas invenciones que leía, que para él no había otra historia más cierta en el mundo.²²

Durch das viele Lesen und den Schlafmangel trocknet dem Helden das Gehirn aus. Dies ist die physiologische Voraussetzung dafür, dass die fiktiven Geschichten, mit denen er sich permanent auseinandersetzt, in sein Gehirn eindringen und seine Phantasie bevölkern und damit für ihn zu real Existenterem werden, welches zunächst nur seinen Geist beschäftigt und sich in Form von intensivem Nachdenken, empathischer Einfühlung und anteilnehmenden Sprechakten niederschlägt. So unterhält er sich mit dem Pfarrer und dem Barbier seines Heimatortes über die Bedeutung und den Wirklichkeitsstatus der Ritterromane. In einem zweiten Schritt jedoch bewirkt die Totalidentifikation mit der Welt der Ritter einen handlungspraktischen Nachvollzug: Don Quijote versucht, die Handlungsmuster und Wertvorstellungen, von denen seine Bücher geprägt sind, in der Wirklichkeit handelnd wiederzufinden und selbst das Leben eines fahrenden Ritters zu führen. Nun muss man wissen, dass im Mittelalter und in der frühen Neuzeit die imitatorische Umsetzung von Handlungsmodellen, welche aus literarischen Texten stammen, ein durchaus möglicher Rezeptionsmodus war.²³ Ein berühmtes Beispiel hierfür findet sich in Dantes *Commedia* im V. Gesang des *Inferno*, wo Francesca da Rimini davon berichtet, wie sie und ihr Schwager Paolo von der Lektüre eines Liebesromans dazu angeregt wurden, sich selbst der körperlichen Liebe hinzugeben. Dass literarische Muster unsere Weltwahrnehmung und unsere Wertvorstellung prägen können, ist auch aus heutiger Sicht keine absurde Vorstellung. Menschliches Verhalten beruht auf Nachahmung. Menschen beobachten ihresgleichen und leiten aus dieser Beobachtung bewusst oder unbewusst Maßgaben für ihr eigenes Verhalten ab. Das mimetische Verhältnis zur Umwelt kann durch den Umgang mit Literatur ergänzt und manchmal sogar gesteigert werden. Literarische Texte können Idealvorstellungen von richtigem Verhalten als Held, als Ritter, als Liebender, als Dichter usw. enthalten. Insofern ist es *per se* nicht abwegig, dass ein Leser sich mit dem von ihm Gelesenen positiv identifiziert. Problematisch wird es dann, wenn die Identifikation so weit geht, dass alle Unterscheidungen und Grenzen zwischen literarischer Fiktion und Lebenswelt verloren gehen. Genau dies ist bei Don Quijote der Fall.

Nun ist Quijote allerdings nicht nur der Narr, welcher seinen Verstand verliert und auf die Scheinwelt seiner Bücher hereinfällt. Seine Geschichte handelt

²² *Don Quijote*, 35. – „Er erfüllte nun seine Phantasie mit solchen Dingen, wie er sie in seinen Büchern fand, als Bezauberungen und Wortwechsel, Schlachten, Ausforderungen, Wunden, Artigkeiten, Liebe, Qualen und unmögliche Tollheiten. Er bildete sich dabei fest ein, daß alle diese erträumten Hirngespinste, die er las, wahr wären, so daß es für ihn auf der Welt keine zuverlässigere Geschichte gab.“

²³ Vgl. etwa Evelyn Birge Vitz, „La lecture érotique au Moyen Age et la performance du roman“, in: *Poétique* 137 (Feb. 2004), 35–51.

auch, wie schon erwähnt wurde, von Problemen und Fragen, die für das Verhältnis zwischen Literatur, Wahrnehmung, Kognition und Wissen von zentraler Bedeutung sind.²⁴ Auch die Muße hat in diesem komplexen Zusammenhang ihren Ort. Es wurde bereits darauf hingewiesen, dass die Rahmenbedingungen des Lesens von der Lizenz zur Muße geprägt sind, aber auch darauf, dass es bei Don Quijote zu einer pathologischen Verschiebung im Verhältnis zwischen *negotium* und *otium* kommt. Zuviel Muße, so kann man vereinfacht sagen, lässt das Eindringen gefährlicher Phantasievorstellungen zu und führt zum Verlust kritischer Wahrnehmungsfähigkeit. Mit anderen Worten, Literatur (und somit auch Muße) ist potentiell gefährlich. Dies ist jedenfalls die Meinung des Pfarrers und des Barbiers, die im sechsten Kapitel des Ersten Buches Don Quijotes Bibliothek besichtigen. Bei dieser Besichtigung werden die Bücher als „autores del daño“, als Verursacher des von Don Quijote erlittenen Schadens, betrachtet. Bezeichnenderweise versuchen der Pfarrer und der Barbier, die von den Büchern ihrer Meinung nach ausgehende Bedrohung durch einen magischen Akt zu bannen:

Tome vuestra merced, señor licenciado: rocíe este aposento, no esté aquí algún encantador de los muchos que tienen estos libros, y nos encanten, en pena de las que les queremos dar echándolos del mundo.²⁵

Die beiden bibliophoben Betrachter trennen die in Don Quijotes Bibliothek vorhandenen Bücher in zwei Gruppen. Einige wenige Bücher sollen bewahrt werden, die allermeisten dagegen werden verbrannt. Mit dieser Büchervernichtung reihen sich der Pfarrer und der Barbier in eine alte Tradition der Literaturfeindlichkeit und des Misstrauens gegenüber den Werken der Fiktion ein. Diese nämlich stellen – so das alte Vorurteil – Unwahres, Erfundenes, Nicht-Existentes dar und erregen die Phantasie der Menschen in gefährlicher Art und Weise. An der Gegenüberstellung von Don Quijotes imaginärem Rittertum und der Bücherverbrennung durch die Feinde der Literatur erkennt man die Ambivalenz des *Don Quijote*. Dieser Roman kritisiert zwar durchaus einen falsch verstandenen Umgang mit Büchern, er favorisiert allerdings keineswegs die vom Pfarrer und vom Barbier gewählte Lösung. Es geht nicht darum, die Bücher zu verbrennen, weil sie möglicherweise gefährlich sind, sondern darum, richtig mit ihnen umzugehen.

²⁴ Vgl. hierzu auch Thomas Klinkert, „Fiktion und Autopoiesis. Überlegungen zum epistemischen Status der Literatur am Beispiel von *Don Quijote*“, in: Hartmut Schröder/ Ursula Bock (Hg.), *Semiotische Weltmodelle. Mediendiskurse in den Kulturwissenschaften. Festschrift für Eckhard Höfner*, Berlin 2010, 303–325.

²⁵ *Don Quijote*, 70. – „Da, nehm hin, Herr Lizentiat, besprengt die Stube, kein einziger von den vielen Zauberern, die in diesen Büchern stecken, soll hierbleiben und uns bezauern, zur Strafe, weil wir ihnen jetzt zu nahe tun und sie aus der Welt schaffen wollen.“

6.4 Die Begegnung von Rittern und Schäfern als literarischen Modellen im Raum der Muße

Abschließend möchte ich die Kapitelfolge 11 bis 14 des Ersten Teiles betrachten.²⁶ Hier begegnen Quijote und Sancho einer Gruppe von Hirten. Sie begeben sich also in den semantischen Raum der Hirten- und Schäferdichtung, der uns ja schon aus Sannazaros *Arcadia* als Raum der Muße und des Erzählens vertraut ist. Diese Episode markiert einen Einschnitt auf der syntagmatischen Ebene des Romans. Martín de Riquer, der Herausgeber der hier zitierten Ausgabe, spricht von einer Parenthese in der Erzählung. Er weist darauf hin, dass die bisherigen Ereignisse und Begegnungen auf Wegen in der Ebene stattfanden, während die Schäfer-Episode im Gebirge situiert ist.²⁷ Der Handlungsräum der Schäfer-Episode ist also topographisch in seiner Differenz deutlich markiert. Ein weiterer Unterschied besteht darin, dass hier eine eingeschobene Erzählung, das heißt eine Erzählung zweiten Grades, mitgeteilt wird.²⁸ Damit erfolgt auch eine Änderung des Erzählmodus. Nachdem sie mit den Hirten das Mahl geteilt haben, hebt Quijote zu einem Lob des Goldenen Zeitalters an.²⁹ Damals habe es noch kein Eigentum gegeben, Friede, Freundschaft und Eintracht hätten geherrscht. Die Liebesregungen der Seele hätten sich direkt und einfach artikulieren können, sie seien nicht umständlich in rhetorischen Ornament verpackt worden. Es habe keinen Betrug, keine Täuschung, keine Bösartigkeit usw. gegeben. Junge Frauen hätten ohne Gefahr allein unterwegs sein können. In der Gegenwart aber sei dies nicht mehr so, und daher bedürfe es der fahrenden Ritter, um die Jungfrauen, die Witwen und Waisen und Hilfsbedürftigen zu beschützen. Quijote sieht also die moderne Welt als Verfallsstufe des Goldenen Zeitalters an; die Aufgabe der Rit-

²⁶ Zur kompositionstechnischen Funktion dieser Episode vgl. Henry W. Sullivan/Nilda Rivera, „El género pastoril y el episodio de Marcela como módulo narratológico: de nuevo sobre la elaboración del primer *Quijote*“, in: Roger Friedlein/Gerhard Poppenberg/Annett Volmer (Hg.), *Arkadien in den romanischen Literaturen. Zu Ehren von Sebastian Neumeister zum 70. Geburtstag*, Heidelberg 2008, 281–294.

²⁷ „La estancia de Don Quijote con los cabreros, que ocupa los capítulos 11 a 14, ofrece un acusado paréntesis en la narración y presenta un escenario y un ambiente distintos a lo que hasta ahora ha ocurrido y a lo que ocurrirá luego (aventura de los yangüeses, sucesos de la venta, aventuras de los rebaños, de los batanes y de los galeotes), que son episodios que acaecen en caminos más o menos frecuentados y en tierra llana. Los cabreros, en cambio, viven en las asperezas de la sierra.“ (*Don Quijote*, 112)

²⁸ Zu den Erzählungen zweiten Grades im *Quijote* vgl. Hans-Jörg Neuschäfer, „Selbstbestimmung und Identität im *Don Quijote*. Das Zusammenspiel von Haupthandlung und eingeschobenen Geschichten“, in: Wolfgang Matzat/Bernhard Teuber (Hg.), *Welterfahrung – Selbsterfahrung. Konstitution und Verhandlung von Subjektivität in der spanischen Literatur der frühen Neuzeit*, Tübingen 2000, 293–303 und Joachim Küpper, „Die novelas intercaladas in Cervantes' *Quijote*“, in: *Romanistisches Jahrbuch* 52 (2001), 387–421.

²⁹ *Don Quijote*, 114–116.

ter ist für ihn darin begründet, dass sie durch ihr Wirken das Goldene Zeitalter wenigstens partiell wiederherstellen sollen.

Die vermeintliche Hirten- und Schäferidylle, welche Quijotes Ausführungen zum Goldenen Zeitalter ausgelöst hat, erweist sich indes im Folgenden als brüchig. So erfährt man die unglückliche Liebesgeschichte von Marcela und Grisóstomo. Dieser, auf dessen Werbung Marcela nicht eingegangen ist, hat sich aus Verzweiflung das Leben genommen. Diese Liebesgeschichte folgt den Mustern der Schäferliteratur, insofern beide Protagonisten keine echten Schäfer sind. Marcela ist die Tochter von Guillermo el Rico, die als Schäferin verkleidet ist; der sie liebende Grisóstomo ist eigentlich Student in Salamanca gewesen. Die pastorale Situation steht also unter dem Zeichen einer Rückkehr zum einfachen Leben, eines freiwilligen Verzichts auf Kultur und Zivilisation. Diese inszenierte Einfachheit geht jedoch nicht auf, weil – ähnlich wie schon in Sannazaros *Arcadia* – die Konflikte des nicht-pastoralen Lebens in die Idylle eindringen. Marcela ist die Tochter eines reichen Bauern, die von vielen Männern aufgrund ihrer Schönheit bewundert und begehrt wird. Entgegen den üblichen Gepflogenheiten jedoch überlässt es der Vater seiner Tochter, ihren künftigen Ehemann selbst auszuwählen.

Damit weicht er von dem Modus der Verheiratung ab, der bis dahin weit verbreitet war, nämlich der von den Eltern auf der Grundlage vornehmlich ökonomischer Interessen gestifteten Zwangsheirat. Michel Foucault hat dieses Beziehungsmodell als „dispositif d’alliance“ bezeichnet.³⁰ Im Übergang zur Neuzeit tritt das Allianzdispositiv in Konkurrenz zu dem „dispositif de sexualité“, einem Beziehungsmodell, welches nicht mehr auf primär ökonomischen Interessen beruht, sondern Zärtlichkeit, Liebe und Sexualität in den Mittelpunkt stellt. Logische Konsequenz dieses Modells ist, dass die Heirat der freiwilligen Zustimmung der Partner bedarf. Genau dieses Modell steht bei Cervantes zur Diskussion. Die ‚Schäferin‘ Marcela rechtfertigt ihr Verhalten gegenüber Grisóstomo nach dessen Beerdigung, indem sie Folgendes sagt:

Hízome el cielo, según vosotros decís, hermosa, y de tal manera, que, sin ser poderosos a otra cosa, a que me améis os mueve mi hermosura, y por el amor que me mostráis, decís, y aun queréis, que esté yo obligada a amaros. Yo conozco, con el natural entendimiento que Dios me ha dado, que todo lo hermoso es amable; mas no alcanzo que, por razón de ser amado, esté obligado lo que es amado por hermoso a amar a quien le ama.³¹

³⁰ Michel Foucault, *Histoire de la sexualité*, I, Paris 1976, 143.

³¹ *Don Quijote*, 141 f. – „Der Himmel hat mich, wie Ihr sagt, schön geschaffen und so, daß Ihr, ohne weitere bewegende Ursache, mich meiner Schönheit wegen liebt, und die Liebe, die Ihr mir zeigt, soll, wie Ihr sagt, ja fordert, mich zwingen, Euch wiederzulieben. Durch den natürlichen Verstand, den Gott mir lieh, begreife ich, daß alles Schöne liebenswürdig ist; aber das ist mir unverständlich, wie die, weil man sie liebt, gezwungen sei, den zu lieben, der sie als eine Schönheit liebt.“

Liebe bedarf der Zustimmung beider Partner. Es genügt nicht, geliebt zu werden, man muss auch selber lieben. Dieses grundlegende Problem der Liebe – das Problem der doppelten Kontingenz³² –, welches auch schon in älteren Zeiten bestand (der *Canzoniere* von Petrarca ist ja eine Klage über die Abweisung der Liebe des Sprechers durch die von ihm geliebte Laura), wird in dem Moment virulent, da das Scheitern der Liebe nicht mehr aufgehoben werden kann in überindividuellen Wert- und Ordnungssystemen. Die Transformation der Gesellschaft geht einher mit dem Verlust solcher Wert- und Ordnungssysteme und führt zur Entdeckung der individuellen Verantwortlichkeit (dies heißt nicht, dass eine solche gesellschaftliche Modernisierung in Spanien um 1600 schon vollzogen gewesen wäre, es heißt nur, dass solche Probleme von Cervantes erkannt und behandelt worden sind, offenbar weil sie sich in der damaligen Gesellschaft abzuzeichnen begannen). Damit aber stellt sich das Problem der angemessenen Reaktion auf individuelles Verhalten im Zusammenhang mit Intimbeziehungen. Die Geschichte von Marcela und Grisóstomo ist ein drastisches Beispiel solch moderner Individualität. Der abgewiesene Liebende begeht – wie später etwa der junge Werther und seine literarischen Nachfolger – Selbstmord, und die von vielen Männern begehrte, da schöne und reiche Frau beharrt auf ihrer Selbstbestimmung, indem sie sagt: „Yo, como sabéis, tengo riquezas propias y no codicio las ajenas; tengo libre condición y no gusto de sujetarme“.³³

Interessant ist nun, dass ausgerechnet Don Quijote, der Vertreter der feudalen Ritterwelt, die ‚moderne‘, selbstbestimmt agierende Frau Marcela beschützt. Diese Diskrepanz wird noch verstärkt durch die Grabschrift, die man für Grisóstomo gefunden hat³⁴ und aus welcher hervorgeht, dass die althergebrachten Versatzstücke der Liebeslyrik der modernen Wirklichkeit nicht mehr gerecht werden. Die Hirten-Episode zeigt nicht zuletzt auch sehr deutlich die Diskrepanz zwischen der Sprache und den Codierungsformen der Literatur auf der einen Seite, und den Verhältnissen der Wirklichkeit auf der anderen Seite, auf. Dies wird insbesondere an der *Canción* des Grisóstomo deutlich, welche zu Beginn des 14. Kapitels zitiert wird. Der Hirte, der diese *Canción* vorliest, stellt fest, dass die in ihr enthaltenen Aussagen über die Schäferin Marcela nicht mit anderen Zeugnissen über ihr Verhalten übereinstimmen. Die Erklärung für diese Diskrepanz ist folgende: Der Autor des Gedichts habe dieses in Abwesenheit der von ihm geliebten Marcela geschrieben. In dieser Situation der Absenz seien ihm die durch seine Eifersucht bewirkten vorgestellten grausamen Handlungen der Geliebten zu realen Grausamkeiten geworden.³⁵ Die Kraft der Ima-

³² Vgl. hierzu Niklas Luhmann, *Liebe als Passion. Zur Codierung von Intimität*, Frankfurt a.M. 1995 (1. Aufl. 1982), 35 f.

³³ *Don Quijote*, 143. – „Wie Ihr wißt, besitze ich eigenes Vermögen und begehre kein fremdes; ich bin frei, und es gefällt mir nicht, untertan zu werden.“

³⁴ *Don Quijote*, 144.

³⁵ *Don Quijote*, 140.

gination erzeugt somit beim Liebenden eine mentale Wirklichkeit, die für ihn zur Wahrheit wird, obwohl sie nicht mit den Fakten übereinstimmt, und die als solche dann in den poetischen Text eingeht. Dieser ist also nicht eine mimetische Abbildung der Wirklichkeit, sondern korreliert mit mentalen Dispositionen und Gefühlszuständen des Dichters.

Ein anderes Beispiel für die Diskrepanz zwischen poetischer Fiktion und Wirklichkeit ist die Reaktion der Hirten auf Don Quijotes Erklärungen bezüglich seines Ritteramtes. Im 13. Kapitel fragen ihn die Schäfer, warum er in ihrer friedlichen Landschaft Rüstung und Waffen trage. Er erläutert ihnen, dass er ein fahrender Ritter sei und dass er als solcher bewaffnet sein müsse. Daraufhin halten ihn die Schäfer für verrückt. Dieser Eindruck wird sodann noch verstärkt, als Don Quijote zu einer ausführlichen literaturgeschichtlichen Erklärung anhebt, indem er von den Heldenataten des Königs Artus und der Ritter der Tafelrunde berichtet, die er zu seinen Vorbildern und Vorläufern erklärt.

Die gesamte Episode ist somit lesbar als Begegnung zweier literarisch vorgeformter Welten, der des fahrenden Ritters und der der Schäfer. Die Schnittmenge dieser beiden einander im Prinzip fremden Welten ist die Liebessemantik, die im vorigen untersucht wurde. In beiden Fällen wird außerdem jeweils die Diskrepanz zwischen literarischer Modellierung und außliterarischer Wirklichkeit als Problem sichtbar gemacht. Eingebettet ist die gesamte Episode in eine Situation des räumlich-zeitlichen Rückzugs, in der der Ritter und die Schäfer nicht handeln, sondern sich gegenseitig etwas erzählen und gemeinsam über das Erzählte und über das Erzählen reflektieren. Muße und Erzählen kommen also auch hier in einen grundlegenden Reflexionszusammenhang.

7. Jean-Jacques Rousseau: *La Nouvelle Héloïse* und *Les Rêveries du promeneur solitaire*

7.1 Rousseaus ‚System‘ und das Élisée als Mußeraum in der *Nouvelle Héloïse*

Rousseau, der von 1712 bis 1778 lebte, hat in seinem vielgestaltigen schriftstellerischen Werk ein zentrales Thema immer wieder neu untersucht, nämlich die Natur des Menschen und sein Leben in der Gesellschaft. Er geht von der Annahme aus, dass der Mensch ursprünglich im Naturzustand gut gewesen sei und dass die negativen und fragwürdigen Aspekte des menschlichen Daseins allesamt aus der Entstehung gesellschaftlicher Verbünde und Institutionen erklärt werden könnten. Negative Eigenschaften wie Besitzdenken, Egoismus, Eifersucht, Ehrgeiz, Konkurrenzdenken usw. sind für Rousseau Ausdruck und Folge der Gesellschaftswerdung.¹

Wenn wir ausgehend von unserer heutigen westlichen Gesellschaft und den in ihr geltenden Prinzipien auf Rousseau zurückblicken, so erkennen wir, wie radikal sein Denken sich von dem unterscheidet, was für uns Gültigkeit besitzt. Ein wichtiges Prinzip unserer Gesellschaft ist bekanntlich der Wettbewerb, an dem alle sozialen Akteure teilnehmen sollen. Wettbewerb bedeutet, dass der Stärkste, der Schnellste, der Schlaueste, der Gerissenste sich durchsetzt. Symbolisch ritualisiert wird der Wettbewerb im Sport, den viele leidenschaftlich verfolgen und der auch zunehmend in unseren Alltag eindringt. Der Sport ist jedoch nur die glänzende Oberfläche eines allgemeinen Wettbewerbs, der zunehmend alle gesellschaftlichen Bereiche erfasst, angefangen von der Wirtschaft über die Politik bis hin zur Wissenschaft.

Wenn wir nun einen Schritt zurücktreten und uns fragen, was den Wettbewerb antreibt, dann können wir mit Rousseau die Antwort geben: Es sind die *passions* und der *amour-propre*.² Dies sind Eigenschaften des Menschen, die er, wie Rousseau vermutet, erst unter den Bedingungen des gesellschaftlichen Zusammenlebens entwickelt hat. Für ihn ist der Mensch in seinem Naturzustand

¹ Eine sehr klare und konzise Darstellung von Rousseaus ‚System‘ bietet Tzvetan Todorov, *Frêle bonheur. Essai sur Rousseau*, Paris 1985.

² Vgl. vor allem: *Discours sur l'origine et les fondemens de l'inégalité parmi les hommes*. Par Jean Jaques Rousseau, citoyen de Genève, in: Jean-Jacques Rousseau, *Oeuvres complètes*. Édition publiée sous la direction de Bernard Gagnebin et Marcel Raymond, 5 Bde, Paris 1959–1995, III, 109–237.

moralisch indifferent, weder gut noch böse. Er besitzt zwei grundlegende Eigenschaften, nämlich das Streben nach Selbsterhaltung und das Mitleid. Im Naturzustand lebt der Mensch normalerweise in Einsamkeit und daher in Selbstgenügsamkeit. Er denkt nicht über das Hier und Jetzt hinaus und befindet sich im Gleichgewicht mit sich selbst und der Natur.

Die entscheidende Veränderung dieses Lebens im Naturzustand, welches aus Rousseaus Sicht ein glückliches Leben war, erfolgt durch den Zusammenschluss der Menschen zu größeren Einheiten und die dadurch bedingten Ungleichheiten. Die daraus resultierenden, komplexen und zunehmend sich ausdifferenzierenden sozialen Verhältnisse begünstigen die Entwicklung von Reflexion, Beobachtung, Selbstbeobachtung, Vergleich seiner selbst mit den anderen und die Bestrebungen, besser sein zu wollen, die anderen zu übertrumpfen usw.

Aufgrund seiner pessimistisch-negativen Einstellung zur Gesellschaft wird Rousseau von seinen Zeitgenossen einerseits bewundert, andererseits kritisiert und geächtet. Die Bewunderung manifestiert sich etwa in der enthusiastischen Aufnahme seiner Schriften, insbesondere der *Nouvelle Héloïse*, durch das Lesepublikum.³ Als Beispiel der Kritik sei beispielhaft auf Voltaire verwiesen, der in einem Brief an Rousseau am 30. August 1755 schreibt: „On n'a jamais tant employé d'esprit à vouloir nous rendre Bêtes. Il prend envie de marcher à quatre pattes quand on lit votre ouvrage.“⁴ Der polemisch gemeinte Satz von Voltaire beruht indes auf einem Missverständnis. Rousseau war sich stets darüber im Klaren, dass das Ziel seiner Fundamentalkritik an der Gesellschaft nicht eine Rückkehr zum Naturzustand (*retour à la nature*) sein kann. Im Gegenteil zeigt er ja gerade in seiner Analyse der menschlichen Beziehungen innerhalb der Gesellschaft, dass bestimmte Erscheinungen unumkehrbar sind. Die menschliche Imagination und Reflexionsfähigkeit können nicht einfach ausgeschaltet, die Gesellschaft kann nicht abgeschafft werden. Es geht Rousseau vielmehr darum, die Depravationen des Menschen in der Gesellschaft zu erkennen und zu analysieren, um sodann nach Möglichkeiten der Linderung und der Abhilfe zu suchen. Die dazu geeigneten Mittel können nur von der Gesellschaft selbst zur Verfügung gestellt werden.⁵

So verhält es sich auch mit dem Schreiben von fiktionalen Texten. Rousseau ist einerseits ein vehementer Kritiker der literarischen Fiktion, andererseits ist er in seiner Jugend selbst ein glühender Leser von Romanen gewesen und hat sich auch als Autor der Fiktion als eines für ihn passenden Ausdrucksmediums bedient. Sein erfolgreichster und im 18. Jahrhundert meistgelesener Text ist der

³ Vgl. die ausführliche Dokumentation der Rezeptionszeugnisse bei Claude Labrosse, *Lire au XVIII^e siècle. La „Nouvelle Héloïse“ et ses lecteurs*, Lyon 1985.

⁴ *Correspondance complète de Jean Jacques Rousseau*, hg. v. R. A. Leigh, III (1754–1756), Genf 1966, 157. Vgl. dazu auch Rousseaus Antwort (*Oeuvres complètes*, III, 226–229).

⁵ In der ersten Fassung des *Contrat social* spricht Rousseau davon, dass man das Heilmittel im Übel selbst finden müsse: „[...] efforçons nous de tirer du mal même le remède qui doit le guérir.“ (III, 288)

1761 erschienene Briefroman *Julie, ou la Nouvelle Héloïse*.⁶ In diesem Werk geht es um die adelige Tochter Julie d'Étange und ihren bürgerlichen Hauslehrer Saint-Preux. Die beiden verlieben sich ineinander und beginnen gegen den Willen der Eltern und gegen die Konventionen der durch die Eltern repräsentierten Gesellschaftsordnung eine Liebesbeziehung. Diese beruht auf Leidenschaft und Empfindsamkeit als positiven Eigenschaften, die der Mensch als Ausdruck seiner Natürlichkeit besitzt. Die leidenschaftliche Liebe setzt sich über die Regeln der Ständeordnung hinweg und beansprucht die Freiheit des Individuums von jeder Art gesellschaftlichen Zwangs. Der Konflikt zwischen dieser Liebesauffassung und der Gesellschaft wird im Roman deutlich artikuliert, insbesondere durch die Gestalt des Vaters von Julie. Dieser zwingt seine Tochter, die Liebesbeziehung zu Saint-Preux zu beenden und einen 30 Jahre älteren Mann zu heiraten, den er seit langem kennt und mit dem er befreundet ist, M. de Wolmar. Julie unterwirft sich dem Willen ihres Vaters und schließt die Ehe mit Wolmar, dem sie fortan, obwohl sie ihn nicht liebt, eine treue Ehefrau ist. Sie lebt mit Wolmar in einer ländlichen Umgebung und zeichnet sich als treusorgende Mutter ihrer Kinder ebenso wie als Verwalterin des Landgutes Clarens und des damit verbundenen landwirtschaftlichen Betriebes aus.

In diese ländliche Gemeinschaft, die als Raum der Offenheit, der Transparenz, der Selbstgenügsamkeit und Leidenschaftslosigkeit, der Vernünftigkeit und der Sublimation von Trieben und Passionen inszeniert wird, kehrt nun nach längerer Abwesenheit Julies ehemaliger Geliebter Saint-Preux ein. Während Julie sich für das Prinzip der gesellschaftlichen Vernunft entschieden hat, verkörpert Saint-Preux nach wie vor die von Julie (angeblich) überwundene Leidenschaft. Saint-Preux kommt nun allerdings nicht auf eigenen Beschluss, sondern weil Julie ihn darum bittet, als Hauslehrer ihrer Kinder zu fungieren. Insofern kann man sagen, dass Julie selbst verantwortlich ist für die Konfrontation unterschiedlicher Liebes- und Beziehungsmodelle, die sich aus der Rückkehr von Saint-Preux zwangsläufig ergibt. Es kommt zu einer Überlagerung des Modells der Vernunfthe und des Modells der auf Leidenschaft gründenden, die Ständeordnung infrage stellenden Liebe. In dieser Überlagerung manifestiert sich eine Konflikthaftigkeit und Widersprüchlichkeit, die insgesamt für Rousseaus Werk und sein Denken charakteristisch ist.⁷

⁶ Im IX. Buch der *Confessions* berichtet Rousseau von der Entstehung seines Romans und weist dabei auf den Selbstwiderspruch hin, dessen er sich durch das Schreiben eines Romans schuldig machte: „Mon grand embarras étoit la honte de me démentir ainsi moi-même si nettement et si hautement. Après les principes sévères que je venois d'établir avec tant de fracas, après les maximes austères que j'avois si fortement prêchées, après tant d'invectives mordantes contre les livres efféminés qui respiroient l'amour et la molesse, pouvoit-on rien imaginer de plus inattendu, de plus choquant, que de me voir tout d'un coup m'inscrire de ma propre main parmi les auteurs de ces livres que j'avois si durement censurés?“ (I, 434 f.)

⁷ Vgl. hierzu meine ausführliche Analyse in Thomas Klinkert, *Literarische Selbsterflexion im Medium der Liebe. Untersuchungen zur Liebessemantik bei Rousseau und in der*

Diese Widersprüchlichkeit manifestiert sich auf vielfache Art und Weise. Wie schon erwähnt, hat Rousseau sich öffentlich gegen Literatur und Theater ausgesprochen und hat doch zugleich Theaterstücke und fiktionale Texte geschrieben. In der *Nouvelle Héloïse* entwickelt er eine neuartige Liebeskonzeption und macht deutlich, dass die leidenschaftlich Liebenden eigentlich mehr Rechte beanspruchen dürfen als eine auf Standesdünkel und Besitzdenken beruhende Gesellschaft. Trotzdem lässt er auf der Ebene der Handlung die Gesellschaft obsiegen. Nicht der leidenschaftlich liebende Saint-Preux, sondern der standesbewusste Vater von Julie setzt sich durch. Julies eigenes Verhalten ist ebenfalls geprägt von tiefgreifender Ambivalenz. So behauptet sie nach ihrer Heirat in ihren Briefen stets, dass sie sich zur leidenschaftslosen Tugend und zu ihren Pflichten als Mutter und Ehefrau bekenne. Und doch erfährt man in ihrem letzten Brief, dass sie in Wahrheit niemals aufgehört hat, Saint-Preux leidenschaftlich zu lieben und zu begehrn; vielmehr hat sie diese Leidenschaft aus moralischen Gründen zurückgedrängt.⁸ Das bedeutet, dass die gesamte Vernunftkonstruktion von Clarens auf einem unterdrückten Gefühl beruht, das sich Julie offenbar nicht eingestehen will und zu dem sie sich erst bekennt, als sie schon auf dem Sterbebett liegt.

Eine allegorische Verdichtung findet diese ambivalente Haltung zu den eigenen Gefühlen und damit zur eigenen Geschichte in einem Garten namens „Élisée“, den Julie hat anlegen lassen. Der Garten ist ein topischer Mußraum, ein Raum des Rückzugs, der Einkehr und Kontemplation. Das Élisée ist ein künstlich eingerichteter Garten, in dem aber paradoxe Weise alle Spuren der Künstlichkeit getilgt worden sind, sodass es dem Betrachter scheinen will, als handelte es sich um einen von der Natur selbst hervorgebrachten Garten:

Il y a pourtant ici, continuai-je, une chose que je ne puis comprendre. C'est qu'un lieu si différent de ce qu'il étoit ne peut être devenu ce qu'il est qu'avec de la culture et du soin; cependant je ne vois nulle part la moindre trace de culture. Tout est verdoyant, frais, vigoureux, et la main du jardinier ne se montre point: rien ne dément l'idée d'une Isle déserte qui m'est venue en entrant, et je n'apperçois aucun pas d'hommes. Ah! dit M. de Wolmar, c'est qu'on a pris grand soin de les effacer. J'ai été souvent témoin, quelques fois complice de la friponnerie.⁹

europäischen Romantik (Hölderlin, Foscolo, Madame de Staël und Leopardi), Freiburg i. Br. 2002, 59–106. Wichtige Anregungen zu meiner Rousseau-Lektüre stammen von Jean Stobinski, Jean-Jacques Rousseau. *La transparence et l'obstacle*, Paris 1971 (1. Aufl. 1957), Jacques Derrida, *De la grammatologie*, Paris 1967 und Paul de Man, *Allegories of Reading. Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke, and Proust*, New Haven 1979.

⁸ Jean-Jacques Rousseau, *Julie, ou La Nouvelle Héloïse*, II, 1–794, 740 f.: „Je me suis longtemps fait illusion. Cette illusion me fut salutaire; elle se détruit au moment que je n'en ai plus besoin. Vous m'avez crû guérie, et j'ai crû l'être. [...] Oui, j'eus beau vouloir étouffer le premier sentiment qui m'a fait vivre, il s'est concentré dans mon cœur. Il s'y réveille au moment qu'il n'est plus à craindre; il me soutient quand mes forces m'abandonnent; il me ranime quand je me meurs.“

⁹ II, 478 f. – „Gleichwohl fuhr ich fort, „gibt es hier etwas, das ich nicht begreifen kann.“

Die Anlegung des künstlichen Gartens Élisée, der paradoxerweise seine eigene Künstlichkeit verbergen soll, folgt dem Prinzip des Löschens der Spuren kultureller Aktivität. Es handelt sich um einen komplexen Prozess der Herstellung und Unsichtbarmachung, um die Erzeugung eines Zeichens, das seinen eigenen Zeichencharakter verleugnet. Schon von seiner Grundkonzeption her ist das Élisée ein widersprüchlicher Ort, ein Oxymoron in der Sprache der Rhetorik. Die Betrachtung des Élisée gibt Anlass zu einer Unterhaltung zwischen den drei Hauptprotagonisten, Julie, Saint-Preux und Wolmar, bei der es um verschiedene Gartenmodelle (den symmetrischen französischen und den asymmetrischen, naturähnlichen englischen Garten) geht, wobei man schließlich bei der Frage landet, warum Julie sich überhaupt die Mühe gemacht habe, den künstlich-natürlichen Garten des Élisée anzulegen, wo man doch ein bereits vorhandenes Wäldchen in unmittelbarer Nähe des Élisée besitze. Mit anderen Worten: Warum soll der Mensch mit eigenen Händen dasjenige simulieren, was die Natur schon selbst erzeugt hat? Mit dieser Frage berührt Saint-Preux den zentralen Punkt des Romans:

Je n'ai qu'un seul reproche à faire à votre Élisée, ajoutai-je en regardant Julie, mais qui vous paroitra grave; c'est d'être un amusement superflu. A quoi bon vous faire une nouvelle promenade, ayant de l'autre côté de la maison des bosquets si charmans et si négligés? Il est vrai, dit elle un peu embarrassée, mais j'aime mieux ceci. Si vous aviez bien songé à votre question avant que de la faire, interrompit M. de Wolmar, elle seroit plus qu'indiscrète. Jamais ma femme depuis son mariage n'a mis les pieds dans les bosquets dont vous parlez. J'en sais la raison quoiqu'elle me l'ait toujours tue. Vous qui ne l'ignorez pas, apprenez à respecter les lieux où vous êtes; ils sont plantés par les mains de la vertu.¹⁰

Ein Ort, der sich von seinem einstigen Zustand so gänzlich unterscheidet, kann sein jetziges Aussehen doch nur durch Wartung und Mühe erhalten haben. Gleichwohl sehe ich nirgends die geringste Spur davon. Alles ist grün, frisch, kräftig, und doch zeigt sich nirgends die Hand des Gärtners; nichts widerspricht der Vorstellung von einer menschenleeren Insel, die sich mir beim Eintritte aufdrängte; und nirgendwo sehe ich Fußtritte von Menschen: „Oh, das kommt daher, daß man sie mit großer Sorgfalt verwischt hat“, sagte Herr von Wolmar. „Ich bin oft Zeuge, zuweilen auch Mitschuldiger dieses Schelmenstreichs gewesen.“ (*Julie oder die Neue Héloïse*, übers. v. Johann Gottfried Gellius, bearb. v. Dietrich Leube, München 1988, 499)

¹⁰ *La Nouvelle Héloïse*, 485. – „Nur einen Vorwurf habe ich Ihrem Elysium zu machen“, sagte ich und sah Julien an, „der Ihnen aber schwerwiegender vorkommen wird; nämlich, daß es ein überflüssiger Zeitvertreib ist. Wozu diente es, sich einen neuen Spazierweg anzulegen, wenn Sie auf der andern Seite des Hauses so reizende wie vernachlässigte Wäldchen haben?“ „Das ist wahr“, sagte sie ein wenig betroffen; „aber dieses hier ist mir lieber.“ „Hätten Sie ihre Frage wohl überlegt, ehe Sie sie stellten“, unterbrach Herr von Wolmar, „so wäre sie mehr als taktlos. Niemals hat meine Frau seit ihrer Heirat einen Fuß in die Wäldchen gesetzt, von denen Sie reden. Ich kenne den Grund, obwohl sie ihn mir stets verschwiegen hat. Sie, dem er nur zu gut bekannt ist, lernen Sie den Ort, an dem Sie sich befinden, achten; ihn hat die Hand der Tugend gepflanzt.“ (*Julie oder die Neue Héloïse*, 506)

Was hier angedeutet wird, ist jener erste Kuss, den die Liebenden einander gegeben haben und der seinerseits metonymisch für die sexuelle Natur ihrer Beziehung steht.¹¹ Julie war durch die Begegnung mit Saint-Preux schwanger geworden, hatte ihr Kind dann aber verloren. Insofern ergibt sich eine komplexe Kette von Zeichen, die einander wechselseitig substituieren: Das Élisée verweist auf das Wäldchen, in dem die Liebenden sich erstmals geküsst haben. Dieser Kuss wiederum verweist auf die später erfolgende sexuelle Begegnung, die das eigentliche Skandalon der Liebeshandlung darstellt, weil sie durch die Gesetze der Gesellschaft nicht legitimiert ist und doch zugleich vor dem Gesetz der Natur Bestand hat. Die Sexualität ist also ein zutiefst ambivalentes Phänomen, welches zugleich für die Auflehnung der Liebenden gegen das Gesetz der Gesellschaft und für ihre Unterwerfung unter dieses Gesetz steht. Wenn Julie nun das Élisée als einen Raum der Synthese von Künstlichkeit und Natürlichkeit entwirft und wenn dieses von ihr geschaffene Zeichen indirekt und unfreiwillig auf ihre Liebesbeziehung mit Saint-Preux verweist, dann bedeutet das, dass hier ein Teil ihrer Vergangenheit paradoixerweise erinnert und zugleich überdeckt werden soll.

Dieser Garten wird nun seinerseits für Saint-Preux zu einem Zufluchtsraum, in dem er über seine verlorene und doch noch präsente Geliebte und über sein eigenes Leben nachdenken und meditieren kann:

Je m'étois promis une rêverie agréable; j'ai rêvé plus agréablement que je ne m'y étois attendu. J'ai passé dans l'Élisée deux heures auxquelles je ne préfère aucun tems de ma vie. En voyant avec quel charme et quelle rapidité elles s'étoient écoulées, j'ai trouvé qu'il y a dans la méditation des pensées honnêtes une sorte de bien être que les méchans n'ont jamais connu; c'est celui de se plaire avec soi-même.¹²

Das Élisée ist somit zugleich Zeichen der Liebesgeschichte, Zeichen des Charakters von Julie, Zeichen des Versuches, die Vergangenheit zu korrigieren, und ein Ort, an dem das immer noch leidenschaftlich liebende Subjekt Saint-Preux zu sich selbst findet. Es ist ein Raum der Einsamkeit und Meditation, des Gleichgewichts, der Ausgliederung aus dem Alltag. In diesem Raum der Muße kann der an seiner unerfüllten Liebe zu Julie leidende Protagonist Zuflucht vor den Qualen seines Lebens finden.

¹¹ II, 63.

¹² *La Nouvelle Héloïse*, 487. – „Ich hatte mir eine angenehme Träumerei versprochen; doch ich träumte weit angenehmer, als ich es erwartet hatte. Ich verbrachte im Elysium zwei Stunden, die ich gegen keine andere Zeit meines Lebens eintauschen möchte. Indem ich bemerkte, wie reizvoll und rasch sie verstrichen waren, erkannte ich, daß in der Vergewißigung tugendhafter Gedanken eine Art von Wohlbehagen liegt, welches die Bösen niemals kennenlernen; das Gefühl nämlich, an sich selbst Wohlgefallen zu haben.“ (*Julie oder die Neue Héloïse*, 508)

7.2 Muße als imaginäre Präsenzerfahrung in den *Rêveries du promeneur solitaire*

Das Élisée ist emblematisch für Rousseaus immer wieder aufs neue unternommenen Versuch, die menschliche Gesellschaft in ihren Fehlern und Schwächen einerseits zu beschreiben und andererseits zu korrigieren. Dieser Versuch führte bei ihm schließlich zu einer starken persönlichen Vereinsamung. Er wurde teilweise ausgesperrt, sowohl von offizieller Seite, indem etwa sein Erziehungs-Buch *Emile* auf den Index gesetzt oder er von Behörden ausgewiesen wurde, als auch im Kreis seiner Freunde, die sich wie Diderot und Grimm von ihm abwendeten oder mit denen er Streit hatte. Diese Ausgrenzung war jedoch nicht einseitig; Rousseau, der sich als Opfer eines Komplotts erlebte, war in Wahrheit durch sein persönliches Verhalten mitverantwortlich für seine Situation. Er litt unter Verfolgungswahn und interpretierte alle Zeichen seiner Umwelt immer wieder als Bestätigung für seine Überzeugung, dass er verfolgt werde. Man kann diesen Interpretationsprozess ausgiebig studieren, wenn man die drei autobiographischen Texte *Les Confessions*, *Rousseau juge de Jean Jaques. Dialogues* und *Les Rêveries du promeneur solitaire* liest. In diesen Texten versucht Rousseau, sich vor der Nachwelt zu rechtfertigen, indem er sich als bedingungslos aufrichtig, schohnungslos der Wahrheit verpflichtet und stets nach dem Guten strebend darstellt und versucht, den von ihm vermuteten bösen Nachstellungen seiner Feinde auf die Schliche zu kommen.

Die lebensweltliche Situation des Autors ist also tatsächlich die der Einsamkeit. Er versucht nun in seinem Spätwerk, aus dieser Einsamkeit ein kreatives Potenzial zu schöpfen. Nirgendwo wird dies deutlicher als in der berühmten fünften *Promenade* seines letzten, unvollendet gebliebenen Textes, der *Rêveries du promeneur solitaire*. Er erzählt hier von seinem sechswöchigen Aufenthalt auf der St. Petersinsel im Bieler See. Diese Insel hat Rousseau mehr als alle anderen Orte seines Lebens glücklich gemacht („véritablement heureux“). Sein Glück besteht in der Selbstbeschränkung. Es handelt sich um das Glück eines Mannes „qui aime à se circonscrire“. Der Zufluchtsort, an dem er sich sechs Wochen lang befindet, ist gekennzeichnet durch Elemente von Naturschönheit, er besitzt die üblichen topischen Schönheitsmerkmale und ist ähnlich wie ein Garten oder eine Villa qua Insellage als Mußeraum gekennzeichnet. Nach einer seiner zahlreichen schmerzhaften Begegnungen mit der von ihm eines Komplotts verdächtigten Umwelt, der sogenannten ‚Steinigung‘ von Môtiers, hat sich Rousseau auf die Insel geflüchtet. Es handelt sich also ganz konkret um einen Zufluchtsort, ein „asile“, von dem er sagt, dass er gerne für immer dort geblieben wäre, auch um den Preis der Gefangenschaft. Doch war das Glück für ihn von begrenzter Dauer.

So wie Saint-Preux die im Élisée verbrachten Stunden als die glücklichsten seines Lebens bezeichnet, sind die knapp zwei Monate, die Rousseau auf der Petersinsel verweilte, für ihn „le temps le plus heureux de [sa] vie“. Dieses Glück, welches von so großer Intensität war, dass es ihm für den Rest seines Lebens genügt hätte, besteht aus Muße: „Le précieux *far niente* fut la première et la principale de ces jouissances que je voulus savourer dans toute sa douceur, et tout ce que je fis durant mon séjour ne fut en effet que l'occupation délicieuse et nécessaire d'un homme qui s'est dévoué à l'oisiveté.“¹³ Diese Müßigkeit ist nicht der gefährliche Müßiggang, sondern eine als durchweg angenehm und erfüllend erlebte Beschäftigung mit sich selbst ohne äußerer Zweck, ein Herausgehobensein aus allen Lebenszusammenhängen. Geradezu programmatisch lässt Rousseau seine Koffer ungeöffnet. Und wenn er etwas schreiben muss, dann lehnt er sich das Schreibzeug seines Gastgebers. Jede erzwungene Tätigkeit wird vermieden, und Rousseau gibt sich einer selbstgewählten Beschäftigung hin, nämlich der Beobachtung und Beschreibung der Pflanzenwelt: „Ne voulant plus d'œuvre de travail il m'en falloit une d'amusement qui me plut et qui ne me donnât de peine que celles qu'aime à prendre un paresseux. J'entrepris de faire la *Flora petrinsularis* et de décrire toutes les plantes de l'Isle sans omettre une seule avec un détail suffisant pour m'occuper le reste de mes jours.“¹⁴

Wie im gesamten Buch, so finden sich auch in der *Cinquième promenade* immer wieder grundlegende Reflexionen über den Zusammenhang von Erinnern, Erzählen und Schreiben. Diese Reflexionen erhalten ihre besondere Signifikanz durch ihre Einbettung in den Mußraum der Petersinsel. Indem Rousseau als verfolgter und einsamer Intellektueller sich von der Welt zumindest vorübergehend zurückzieht und sich in einer räumlich abgehobenen Situation befindet, gibt er sich die Möglichkeit, sich der Natur intensiv zuzuwenden und damit, gemäß seiner eigenen anthropologischen Auffassung, der ursprünglichen Bestimmung des Menschen möglichst nahe zu kommen. Zugleich ist diese Tätigkeit und dieses Verweilen im Insel-Raum eine selbstbezügliche Handlung. Er tauscht die Bücher und die „tristes paperasses“¹⁵ gegen Blumen und Gräser ein, ersetzt also Kultur durch Natur. Außerdem bemüht er sich, die Flora der Insel exhaus-

¹³ *Les Rêveries du promeneur solitaire*, I, 993–1099, hier 1042. – Das wertvolle *far niente* war der erste und wichtigste jener Genüsse, welchen ich in all seiner Süße auskosten wollte, und alles, was ich während meines Aufenthalts unternahm, war in der Tat nichts anderes als die höchst annehmliche und notwendige Beschäftigung eines Mannes, der sich der Müßigkeit hingegeben hat. (Die Übersetzungen aus den *Rêveries* stammen hier und im Folgenden vom Verf.)

¹⁴ I, 1042 f. – Nachdem ich kein Werk der Arbeit mehr wollte, benötigte ich eines des Vergnügens, welches mir gefallen und keine andere Mühe bereiten sollte als jene, die ein Müßiggänger auf sich zu nehmen bereit ist. Ich unternahm es, die *Flora petrinsularis* zu erstellen und alle Pflanzen der Insel zu beschreiben, ohne eine einzige auszulassen, in einer Detailfülle, die ausreichend war, um mich für den Rest meiner Tage zu beschäftigen.

¹⁵ I, 1042.

tiv zu erfassen und zu beschreiben. Dieser Wunsch erstreckt sich bis hin zu den winzigsten Bestandteilen der Insel, den ‚Atomen‘ („je ne voulois pas laisser un poil d’herbe, pas un atome vegetal qui ne fut amplement décrit“).¹⁶ Ausgestattet mit einer Lupe und dem *Systema naturæ* von Linné durchschreitet er die von ihm in Planquadrate eingeteilte Insel und sammelt alle Arten von Pflanzen, um sie zu herborisieren. Bei dieser Tätigkeit wird er von intensiven Glücksgefühlen erfasst, von „ravissemens“ und „extases“. Dabei handelt es sich um das von neuer Erkenntnis ausgelöste Glück des Naturforschers.

Während man dieser Tätigkeit noch eine Zielgerichtetheit zusprechen kann, gilt das nicht mehr für die Bootsfahrten, welche Rousseau nach dem Mittagessen auf dem See unternimmt. Er lässt sich ziellos von den Wellen treiben und gibt sich seinen Träumereien hin: „je me laissois aller et dériver lentement au gré de l’eau quelquefois pendant plusieurs heures, plongé dans mille reveries confuses mais délicieuses“.¹⁷ Besagte Träumereien sind ohne klar umrissenen Gegenstand und erscheinen Rousseau gerade deshalb angenehmer als alle bis dahin von ihm erlebten „plaisirs de la vie“. Obwohl er sich ja bereits zusammen mit seiner Frau Thérèse an einem geschützten Rückzugsort befindet, ist sein Bestreben darauf gerichtet, innerhalb dieses abgegrenzten Schutzraums weitere Zufluchträume – Mußeräume zweiten Grades – zu finden und sich von den anderen zu isolieren, etwa indem er von der größeren zur kleineren Insel rudert, oder indem er sich auf dem Boot treiben lässt, oder aber indem er auf der Petersinsel die abgelegensten Stellen aufsucht und sich dabei, neben dem Herborisieren, vor allem der Meditation und der Selbstreflexion hingibt. In gewisser Weise versucht er eins zu werden mit der Natur und alle störenden Gedanken und Reflexionen, die sich auf die Außenwelt richten, hinter sich zu lassen oder auszublenden. Paradigmatisch wird dies in jener Passage deutlich, in der er berichtet, wie er gegen Abend am Ufer liegt und sich vom Geräusch der Wellen und der Brandung in einen Gefühlszustand versetzen lässt, in dem er das bloße Existieren („le sentiment de l’existence“)¹⁸ als umfassendes Glück erlebt, als einen Zustand, der keiner weiteren Ergänzung oder Rechtfertigung bedarf:

Quand le soir approchoit je descendois des cimes de l’Isle et j’allois volontiers m’asseoir au bord du lac sur la grève dans quelque azyle caché; là le bruit des vagues et l’agitation de l’eau fixant mes sens et chassant de mon ame toute autre agitation la plongoient dans une réverie delicieuse où la nuit me surprenoit souvent sans que je m’en fusse apperceu. Le flux et reflux de cette eau, son bruit continu mais renflé par intervalles frappant sans relache mon oreille et mes yeux suppléoient aux mouvemens internes que la rêverie éteig-

¹⁶ I, 1043. – Ich wollte keinen einzigen Grashalm, kein pflanzliches Atom übrig lassen, welches nicht ausführlich beschrieben worden wäre.

¹⁷ I, 1044. – [...] ich ließ mich langsam von der Bewegung des Wassers hin und her treiben, manchmal mehrere Stunden lang, versunken in tausend unklare, aber erquickliche Träumereien.

¹⁸ I, 1047.

noit en moi et suffisoient pour me faire sentir avec plaisir mon existence, sans prendre la peine de penser.¹⁹

Das Ich wird gleichsam aus der Welt gerissen, ohne es zu merken. Es handelt sich um einen Zustand der Ekstase und der Erfüllung, also einen Mußezustand *par excellence*. Die Beschreibung desselben wird von Rousseau immer wieder aufgenommen und fortgesetzt. Das Glücksgefühl hebt sich ab von einer Beschreibung der Zeitlichkeit, Instabilität und Vergänglichkeit des Lebens, wie sie insbesondere in folgender Passage zum Ausdruck kommen:

Tout est dans un flux continual sur la terre: rien n'y garde une forme constante et arrêtée, et nos affections qui s'attachent aux choses extérieures passent et changent nécessairement comme elles. Toujours en avant ou en arrière de nous, elles rappellent le passé qui n'est plus ou previennent l'avenir qui souvent ne doit point être: il n'y a rien là de solide à quoi le cœur se puisse attacher. Aussi n'a-t-on guère ici-bas que du plaisir qui passe; pour le bonheur qui dure je doute qu'il y soit connu.²⁰

In diesem Passus wird ein Wechselverhältnis zwischen einem wahrnehmenden Bewusstsein und den Erscheinungen der Außenwelt beschrieben. Die Dinge der Außenwelt sind in einer permanenten Veränderung begriffen. Dies wird vom Beobachter nicht nur wahrgenommen, sondern hat auch Rückwirkungen auf ihn selbst, insofern der Beobachter mit den Dingen der Außenwelt affektiv verbunden ist und seine Affekte sich mit den sich ändernden Phänomenen ebenfalls wandeln. Hinzu kommt, dass die Dinge der Welt, aufgrund der ihnen eingeschriebenen Zeitlichkeit, zu Zeichen werden, die auf die Vergangenheit oder die Zukunft verweisen und den Beobachter dadurch in einen spannungsvollen Bezug zur Welt versetzen. Die mit Zeit und Erinnerung affektiv aufgeladene Außenwelt bewirkt, dass das Ich normalerweise niemals ganz bei sich in der Gegenwart sein kann und infolgedessen alle Formen des Vergnügens, der Annehm-

¹⁹ I, 1045. – Als es Abend wurde, stieg ich von den Hügeln der Insel herab und setzte mich gerne am Ufer des Sees auf den Strand, an irgendeinem verborgenen Zufluchtsort; dort wurden meine Sinne vom Geräusch der Wellen und der Bewegung des Wassers gefesselt, und aus meiner Seele entwich jede andere Bewegung, wodurch sie in eine angenehme Träumerei versank, in der ich häufig, ohne dass ich es merkte, von der Nacht überrascht wurde. Das Hin- und Herschwappen dieses Wassers, sein kontinuierliches, aber in regelmäßigen Abständen anschwellendes Geräusch traf unaufhörlich auf meine Ohren, und meine Augen schufen einen Ersatz für die inneren Bewegungen, welche die Träumerei in mir auslöschte, und das genügte, um mich mit Genuss meine Existenz spüren zu lassen, ohne dass ich mich bemühen musste, zu denken.

²⁰ I, 1046. – Alles auf Erden ist in ständiger Bewegung: Nichts behält hier dauerhaft seine feste Form; und unsere Gefühlsregungen, die sich an die äußeren Dinge heften, vergehen und verändern sich notwendig so wie sie. Sie liegen uns immer entweder voraus oder hinter uns und erinnern uns somit an eine Vergangenheit, die nicht mehr ist, oder nehmen eine Zukunft vorweg, die oftmals gar nicht eintreten wird: Es gibt hier nichts Festes, an das sich das Herz heften könnte. Daher hat man hier unten kaum etwas anderes als vergängliche Freuden; was ein dauerhaftes Glück betrifft, so bezweifle ich, dass so etwas irgendjemandem schon begegnet ist.

lichkeit, der Freude, des Glücks als vergänglich erlebt: „A peine est-il dans nos plus vives jouissances un instant où le cœur puisse véritablement nous dire: *Je voudrois que cet instant durât toujours; et comment peut-on appeler bonheur un état fugitif qui nous laisse encor le cœur inquiet et vuide, qui nous fait regreter quelque chose avant, ou desirer encor quelque chose après?*“²¹

Dadurch, dass die menschliche Existenz konstitutiv zeitlich strukturiert ist, indem alle aktuellen Erfahrungen durch die Erinnerung gefiltert und mit früheren Erfahrungen verbunden beziehungsweise durch Antizipation der Zukunft auf künftig erwartete Erfahrungen projiziert werden, kann man eine Glückserfahrung als ausgedehnte Präsenz normalerweise nicht erleben. Dieser Normalzustand wird jedoch durchbrochen durch die auf der Petersinsel von Rousseau erlebte ekstatische Erfahrung:

Mais s'il est un état où l'ame trouve une assiete assez solide pour s'y reposer tout entière et rassembler là tout son être, sans avoir besoin de rappeller le passé ni d'enjamber sur l'avenir; où le tems ne soit rien pour elle, où le présent dure toujours sans neanmoins marquer sa durée et sans aucune trace de succession, sans aucun autre sentiment de privation ni de jouissance, de plaisir ni de peine, de desir ni de crainte que celui seul de notre existence, et que ce sentiment seul puisse la remplir tout entier[e]; tant que cet état dure celui qui s'y trouve peut s'appeller heureux, non d'un bonheur imparfait, pauvre et relatif tel que celui qu'on trouve dans les plaisirs de la vie, mais d'un bonheur suffisant, parfait et plein, qui ne laisse dans l'ame aucun vuide qu'elle sente le besoin de remplir.²²

Was sich hier vollzieht, ist das Heraustreten des Ichs aus dem diachronen Ablauf des Lebens. Die mentale Disposition des Ichs wird dergestalt verändert, dass eine Erinnerung an die Vergangenheit und eine Antizipation der Zukunft nicht mehr notwendig erscheinen und damit gewissermaßen die Zeit als Erfahrungshorizont ausgeblendet wird. Das heißt natürlich nicht, dass die Zeit tatsächlich aufhörte zu existieren, sie wird nur nicht mehr fokussiert. Mit anderen Worten: Sie

²¹ I, 1046, Hervorh. im Text. – Kaum einmal gibt es in unseren lebendigsten Freuden einen Augenblick, in dem das Herz wahrhaft zu uns sagen könnte: *Ich wollte, dass dieser Augenblick ewig währe*; und wie könnte man auch einen vergänglichen Zustand als Glück bezeichnen, der unser Herz unruhig und leer hinterlässt, der uns Sehnsucht nach etwas haben lässt, das vorher war, oder etwas wünschen lässt, das später sein wird?

²² I, 1046. – Aber wenn es einen Zustand geben sollte, in dem die Seele einen Grund fände, der stabil genug wäre, dass sie sich vollständig darauf ausruhen und ihr ganzes Wesen versammeln möchte, ohne dass sie es nötig hätte, sich an die Vergangenheit zu erinnern oder in die Zukunft zu schreiten; wo die Zeit ihr nichts bedeutete, wo die Gegenwart ewig dauerte, ohne doch ihre Dauer kenntlich zu machen und ohne irgendeine Spur der Abfolge, ohne irgendein anderes Gefühl des Mangels oder des Genusses, der Freude oder des Leids, des Wunsches oder der Furcht, außer allein desjenigen von unserer Existenz, und wenn dieses Gefühl allein sie vollständig erfüllen könnte, dann könnte sich, solange dieser Zustand andauerte, derjenige, der sich darin befände, glücklich nennen, nicht ein unvollkommenes, armseliges und relatives Glück genießend so wie dasjenige, das man in den Vergnügungen des Lebens findet, sondern ein hinreichendes, vollkommenes und erfülltes Glück, welches in der Seele keine Leerstelle hinterlässt, die sie dann auffüllen wollte.

tritt hinter der Erfahrung einer konzentrierten Präsenz des Ichs an einem Ort zurück. Diese Erfahrung entspricht exakt der Definition der Muße, wie sie zu Beginn dieses Buches in der Einleitung unter Bezugnahme auf Günter Figal aufgerufen wurde. Es ist kein Zufall, dass Rousseau von einer Erfahrung der Fülle, und zwar durchaus im körperlichen Sinne, spricht. Der Träger dieser Erfahrung ist die Seele, „l’ame“. Sie ist räumlich verankert, befindet sie sich doch auf einer „assiette assez solide pour s’y reposer tout entière et rassembler là tout son être“. Es handelt sich um eine körperliche Verdichtung, eine Intensivierung der Präsenz im Raum. Zugleich erfolgt eine Ausdehnung der Gegenwart („le présent dure toujours“). Schließlich heißt es auch, dass ein einziges Gefühl alle anderen ersetze. Nicht mehr geht es um Freude und Leid, Angst und Verlangen, Genuss und Verweigerung, sondern einzig und allein um das Gefühl des Existierens („le sentiment de l’existence“), und dieses „sentiment“ erfüllt gewissermaßen körperlich die Seele („et que ce sentiment seul puisse la remplir tout entier[e]“). Das dabei empfundene Glücksgefühl ist „suffisant, parfait et plein, qui ne laisse dans l’ame aucun vuide qu’elle sente le besoin de remplir“. In diesem der Zeit enthobenen Zustand des Glücks erlebt sich das Ich als erfüllt, als leibhaftig fixiert, auf einer soliden Basis aufruhend, und somit im emphatischen Sinne als anwesend im Hier und Jetzt.

In einem solchen Ausnahmezustand befindet Rousseau sich nicht nur einmal, sondern regelmäßig während seines Aufenthaltes auf der Petersinsel. Dieser Zustand ist verbunden mit seinen „reveries solitaires“. Damit verweist Rousseau auf den Titel des Textes zurück, indem er zwei Lexeme desselben aufgreift und miteinander verbindet, wobei die im Titel mit dem Lexem „promeneur“ aufgerufene Mobilität durch die Ruhe des am Ufer oder auf einem Boot liegenden, bewegungslosen Tagträumers ersetzt wird. Diese Situation wird sodann noch genauer beschrieben und analysiert:

De quoi jouit-on dans une pareille situation? De rien d’extérieur à soi, de rien sinon de soi-même et de sa propre existence, tant que cet état dure on se suffit à soi-même comme Dieu. Le sentiment de l’existence dépouillé de toute autre affection est par lui-même un sentiment précieux de contentement et de paix, qui suffiroit seul pour rendre cette existence chére et douce à qui sauroit écarter de soi toutes les impressions sensuelles et terrestres qui viennent sans cesse nous en distraire et en troubler ici bas la douceur.²³

In dieser ekstatischen Präsenzerfahrung konzentrieren sich die Wahrnehmung und das Erleben des Ichs ganz auf sich selbst. Es genießt ausschließlich seine

²³ I, 1047. – Was genießt man in einer solchen Situation? Nichts, was außerhalb des eigenen Selbst gelegen wäre, nichts anderes als sich selbst und die eigene Existenz; solange dieser Zustand andauert, genügt man sich selbst wie Gott. Das Gefühl der Existenz, abgelöst von jeder anderen Gefühlsregung, ist aus sich selbst heraus ein wertvolles Gefühl der Zufriedenheit und des Friedens, welches allein ausreichen würde, um diese Existenz demjenigen lieb und angenehm zu machen, der all die sinnlichen und irdischen Eindrücke, die uns ständig ablenken und hienieden die Süße dieses Gefühls stören, von sich abzuhalten wüsste.

eigene Existenz, ohne jeden Bezug zur Außenwelt, und „genügt sich selbst wie Gott“, wobei Gott eine Metapher für den Maximalzustand an Präsenz und Autonomie, beziehungsweise an Unbedingtheit einer Existenz ist. Dass dieser Zustand einer maximalen, körperlich erfüllten Präsenzerfahrung ein absoluter Ausnahmezustand ist, betont Rousseau, indem er sein eigenes Erleben kontrastiert mit dem Erleben der Mehrheit der Menschen. Diese, so sagt er, kennen einen solchen Präsenz- und Glückszustand nicht, oder kaum, da sie ihn nur in flüchtigen Momenten unvollständig erlebt haben. Es wäre auch gar nicht wünschenswert für die Mehrheit der Menschen, dass sie sich von dem Verlangen nach solchen kurzen Glückszuständen dazu verführen lassen, sich von der *vita activa* abzuwenden und damit ihre Aufgaben im praktischen Leben zu vernachlässigen. Er selbst dagegen sei, aufgrund seiner Situation des Ausgestoßenen, des „infortuné qu'on a retranché de la société humaine“,²⁴ ohnehin nicht mehr in der Lage, für die Gesellschaft und seine Mitmenschen nützlich zu sein, und könne sich daher in diesem exzptionellen Glückszustand für die ihm vorenthaltenen Glücksmomente schadlos halten. Damit wird die ekstatische „rêverie“ auf der Petersinsel als ein Privileg, aber auch als ein Stigma beschrieben, welches nicht allgemein für alle Menschen, sondern nur für den großen Außenseiter, den einmaligen, außergewöhnlichen, in jeder Hinsicht inkommensurablen Jean-Jacques Rousseau gedacht und geeignet ist.

Dieser beschreibt, wie bereits oben angedeutet, nicht nur objekthaft eine bestimmte Erfahrung, sondern er reflektiert auch meta poetisch über die Möglichkeit, diese Erfahrung zu versprachlichen, sie in eine Erzählung zu überführen. Dies präsupponiert grundsätzlich die Aufspaltung des Ichs in ein erzählendes und ein erlebendes Ich. Der als Ideal modellierten Erfahrung der totalen Präsenz und Einheit mit sich selbst steht somit eine Wirklichkeit gegenüber, in der das Ich sich nur als gespalten erfahren kann.²⁵ Die beiden Instanzen werden nun noch stärker ausdifferenziert, wie man an folgender Textstelle erkennen kann:

Les hommes se garderont, je le sais, de me rendre un si doux asyle où ils n'ont pas voulu me laisser. Mais ils ne m'empêcheront pas du moins de m'y transporter chaque jour sur les ailes de l'imagination, et d'y gouter durant quelques heures le même plaisir que si je l'habitais encor. Ce que j'y ferois de plus doux seroit d'y rêver à mon aise. En rêvant que j'y suis ne fais-je pas la même chose? Je fais même plus; à l'attrait d'une rêverie abstraite et monotone je joins des images charmantes qui la vivifient. Leurs objets échappoient souvent à mes sens dans mes extases, et maintenant plus ma rêverie est profonde plus elle me les peint vivement. Je suis souvent plus au milieu d'eux et plus agréablement encore que quand j'y étois réellement.²⁶

²⁴ I, 1047. – [...] des Unglücklichen, den man von der menschlichen Gesellschaft abgeschnitten hat.

²⁵ Warning, *Heterotopien*, spricht diesbezüglich von Rousseaus „phantasmatischer Restitution einer auf immer verlorenen Ureinheit“ qua imaginatives Erinnern (45).

²⁶ I, 1049. – Ich weiß, die Menschen werden sich hüten, mir einen so angenehmen Zufluchtsort, in dem sie mich nicht haben lassen wollen, zurückzugeben. Aber sie werden

Der hier spricht, blickt zurück auf jene zeitlich klar begrenzte und unwiederbringlich beendete Phase seines Lebens, in der er auf der Petersinsel vollkommen glücklich sein durfte. Mithin ist der Sprecher ein erinnerndes Ich, das auf ein früheres erlebendes Ich zurückblickt. Da das erinnernde Ich durch die äußerer Umstände daran gehindert ist, auf die Petersinsel zurückzukehren, versucht es die Trennung mit den Mitteln der Imagination zu überwinden; als dritte Instanz gesellt sich dem erlebenden und dem erinnernden Ich somit ein imaginierendes Ich hinzu. Die Suggestivkraft der imaginierten Rückkehr auf die Insel ist so groß, dass die Differenz zwischen Realität und Imagination aufgehoben scheint („En rêvant que j'y suis ne fais-je pas la même chose?“). Doch mehr noch: durch die Verbindung der „rêverie abstraite et monotone“ mit den „images charmantes qui la vivifient“ entsteht sogar ein Mehrwert gegenüber der ursprünglichen Präsenz auf der Insel. Erst aus der Distanz heraus kann das Ich offenbar jene Gegenstände, welche „echapoint souvent à mes sens dans mes extases“, wahrnehmen, sodass es das Fazit ziehen kann: „Je suis souvent plus au milieu d'eux et plus agréablement encore que quand j'y étois réellement.“ Die Imagination ermöglicht dem Ich somit das Erleben einer gesteigerten Präsenz im Raum des Glücks und der Muße. Diese gesteigerte Präsenz trägt jedoch den Index des Imaginären, sie ist nicht real.

Die Differenz zwischen Imaginieren und Erleben entspricht strukturell und funktional der Differenz zwischen Schreiben und Erleben. An einer anderen Stelle der *Rêveries* spricht Rousseau von der Verdoppelung seines Lebens mit den Mitteln der Schrift: „[...] leur lecture me rappellera la douceur que je goute à les écrire, et faisant renaitre ainsi pour moi le tems passé doublera pour ainsi dire mon existence.“²⁷ So wie die Imagination das Erleben verdoppeln und sogar intensivieren kann, vermag es die Schrift, die Vergangenheit wiederaufleben zu lassen und die Existenz des Ichs somit zu verdoppeln und damit zu intensivieren. Sowohl das imaginierende als auch das schreibende Ich sind somit in der Lage, die Distanz zwischen Gegenwart und Vergangenheit nicht nur zu überwinden, sondern sogar darüber hinausgehend das Erlebnis einer durch Verdoppelung gesteigerten Präsenz zu generieren. Freilich sind diese präsenzsteigernden Ef-

mich zumindest nicht davon abhalten, mich jeden Tag auf den Flügeln der Einbildungskraft dorthin zu begeben und dort einige Stunden lang dasselbe Vergnügen zu genießen, als wäre ich noch wirklich dort. Das Allerangenehmste, was ich dort machen würde, wäre ganz nach Belieben zu träumen. Indem ich träume, dass ich dort bin, mache ich nicht etwa schon das-selbe? Ja, ich mache sogar mehr; den Vorzügen einer abstrakten und monotonen Träumerei füge ich zauberhafte Bilder hinzu, die sie verlebendigen. Ihre Gegenstände entzogen sich in meinen Ekstasen häufig meiner sinnlichen Wahrnehmung; je tiefgründiger jetzt meine Träumerei ist, desto lebendiger stellt sie sie mir dar. Ich bin oft mehr und mit angenehmerer Empfindung bei ihnen, als ich es war, während ich noch wirklich dort war.

²⁷ I, 1001. – [...] ihre Lektüre wird mir das angenehme Gefühl in Erinnerung rufen, welches ich beim Schreiben habe, und indem es für mich die Vergangenheit wieder aufleben lässt, wird es gewissermaßen meine Existenz verdoppeln.

fekte dem Schreibakt immanent; sie referieren auf keine außertextuelle Wirklichkeit.²⁸ Und gerade angesichts dieser Immanenz ist es interessant festzustellen, dass diese Reflexionen über den Schreibakt in einen Text eingelassen sind, der das Mußeerleben und den Schreib- und Leseakt in Gestalt einer Heterotopie inszeniert, „die im Text und nur als Text existiert“²⁹

²⁸ Claudia Albes, *Der Spaziergang als Erzählmodell. Studien zu Jean-Jacques Rousseau, Adalbert Stifter, Robert Walser und Thomas Bernhard*, Tübingen 1999, vertritt in ihrem den *Rêveries* gewidmeten Kapitel (39–117) die These, dass „die *Rêveries* am Ende einer Reihe von Experimenten Rousseaus mit dem Problem der Selbstrepräsentation stehen“ (49). Der im obigen Zitat enthaltene Gedanke der Verdoppelung des Lebens durch die Schrift, der auch in der fünften *Promenade* wieder aufgegriffen wird, reflektiere, so Albes unter Bezugnahme auf Paul de Man, „Autobiography as De-Facement“, in: de Man, *The Rhetoric of Romanticism*, New York 1984, 67–81, die grundlegende Frage, ob es das Leben sei, welches die Autobiographie hervorbringe, oder ob nicht umgekehrt das Leben ein Produkt der Autobiographie sei (Albes, *Der Spaziergang als Erzählmodell*, 74).

²⁹ Warning, *Heterotopien*, 46.

8. Chateaubriand: *René, Senancour: Oberman*

Rousseau war ein wichtiger Vorläufer der Romantik. Diejenigen Schriftsteller, die man wie Madame de Staël, Chateaubriand, Constant und Senancour zur ersten Generation der französischen Romantiker zählt, haben sich vielfach auf ihn bezogen, teils zustimmend, teils kritisch.¹ Jenseits expliziter Bewertungen und Stellungnahmen ist festzustellen, dass der von Rousseau entwickelte Individualitätsdiskurs und die von ihm entworfene Semantik der Liebe, des Subjekts und des Zusammenhangs von Mensch und Gesellschaft in vielerlei Weise von den Romantikern aufgegriffen und weiterentwickelt wurde. Wir haben bei der Betrachtung von *La Nouvelle Héloïse* und *Les Rêveries du promeneur solitaire* feststellen können, dass Rückzugsräume in Naturnähe eine zentrale Rolle spielen. Sowohl der fiktive Held Saint-Preux als auch das autobiographische Ich von Rousseau erleben im naturnahen Rückzugsraum (Garten beziehungsweise Insel) eine erfüllte und glückliche, allerdings auch begrenzte Zeit. Dieses Glück steht in Opposition zu dem Unglück des Alltags, das sich im Liebesroman von Julie und Saint-Preux durch die Unerfülltheit einer alle sozialen Schranken überschreitenden Leidenschaft manifestiert und in Rousseaus autobiographischen Spätschriften durch die Angst des sich verfolgt glaubenden Autors gekennzeichnet ist. Im Rückzugsraum der Muße ist es dem unglücklichen Rousseau'schen Subjekt zumindest vorübergehend möglich, aus den Beschwernissen des Alltags auszubrechen und sich mittels der eigenen Imagination eine glückliche Gegenwelt zu entwerfen. Das imaginär erlebte Glück wird jedoch überschattet von dem umfassenden unglücklichen Bewusstseinszustand, in dem sich das Subjekt außerhalb des Rückzugsraums normalerweise befindet. Es wurde ebenfalls darauf hingewiesen, dass der Ausnahmezustand des Glücks außerhalb der gesellschaftlichen Ordnung gekoppelt wird an den Vorgang des Erzählers, sei es, dass Saint-Preux von seiner Erfahrung brieflich Bericht erstattet, sei es, dass Rousseau nicht nur über seine Erlebnisse als einsamer Spaziergänger in Form eines Buches Rechenschaft ablegt, sondern auch dass er, wie gezeigt wurde, am Ende der fünften *Promenade* seinen Glückszustand imaginär verdoppelt und ihn dadurch auf eine reflexive und narrative Distanz bringt.

¹ Vgl. insbesondere Germaine de Staël, *Lettres sur les ouvrages et le caractère de J.-J. Rousseau*. Avec une préface de Marcel Françon, Genf 1979. Dieser Text erschien erstmals 1788.

Das bei Rousseau schon deutlich werdende unglückliche Bewusstsein eines modernen Subjekts, das von der Gesellschaft entweder ausgestoßen wird oder sich freiwillig zurückzieht, wird sich in der Romantik noch radikaler manifestieren. Romantische Helden wie René, Corinne, Oberman, Adolphe sind gekennzeichnet durch Melancholie, Weltschmerz, Ausgestoßenheit sowie das Gefühl ihrer Einzigartigkeit, die mit den herkömmlichen Maßstäben und Ordnungsprinzipien der Gesellschaft nicht mehr kommensurabel ist. Während bei Rousseau noch der Wunsch, glücklich zu werden und sich und die Gesellschaft zu verbessern, im Mittelpunkt steht (wenngleich sich dann immer wieder die Unerfüllbarkeit dieses Wunsches zeigt), ist bei den romantischen Helden bereits Resignation im Hinblick auf solche Bestrebungen und deren Vergeblichkeit zu erkennen.² Im Folgenden sollen zwei ‚archetypische‘ romantische Erzähltexte näher betrachtet werden: *René* und *Oberman*.

8.1 Erzählen als Selbstanalyse im Mußeraum der ‚Wildnis‘ (*René*)

René, der Titelheld von François-René de Chateaubriands (1768–1848) Erzählung, wird zu Beginn derselben folgendermaßen eingeführt:

En arrivant chez les Natchez, René avait été obligé de prendre une épouse, pour se conformer aux mœurs des Indiens; mais il ne vivait point avec elle. Un penchant mélancolique l’entraînait au fond des bois; il y passait seul des journées entières, et semblait sauvage parmi les Sauvages.³

² Franziska Meier, „La ‚mort de l'auteur‘ dans l'écriture autobiographique romantique: à propos du ‚jeune‘ François-René de Chateaubriand (*René*) et d'Alfred de Musset (*La Confession d'un enfant du siècle*)“, in: *French Studies* 67, 3 (2013), 323–339 vertritt die These, dass in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts jene Transformation des Verhältnisses zwischen Autor, Werk und Leser stattfinde, welche in den 1960er Jahren von Roland Barthes und Michel Foucault auf den suggestiven Begriff „la mort de l'auteur“ gebracht wurde. Das radikal neue Verhältnis zum Tod arbeitet sie u.a. anhand der kontrastiven Lektüre von Rousseaus *Vicaire savoyard* und Chateaubriands *René* heraus. Im Gegensatz zu den pädagogischen Intentionen des *Vicaire savoyard* gebe es bei *René* keinerlei innere Entwicklung, die von René erzählte Geschichte bestehe aus einer „suite de situations répétitives“ (328); dem veränderten Verhältnis zur Zeit entspreche ein geändertes Verhältnis zum Tod: der mündliche Erzähler René „fait tout pour vouer sa confession à la disparition“ (ebd.), sodass „le premier épanouissement programmatique de la subjectivité romantique ne peut avoir que la mort comme point de départ et surtout comme point de fuite; il est pour ainsi dire dénué de sens“ (ebd.).

³ François-René de Chateaubriand, *René*, in: *Œuvres romanesques et voyages I*. Texte établi, présenté et annoté par Maurice Regard, Paris 1969, 101–146, 116. – Als René zu den Natchez kam, musste er, um sich den Sitten der Indianer anzupassen, eine Ehefrau nehmen. Er lebte aber nicht mit ihr zusammen. Sein Hang zur Melancholie führte ihn tief in die Wälder hinein: Er verbrachte dort ganze Tage allein und erschien als ein Wilder unter den Wilden. (Alle Übersetzungen aus Chateaubriands und Senancours Texten stammen vom Verf.)

René, der Europäer, hat sich in einen fern von Europa gelegenen Zufluchtsraum begeben, nämlich die damals – die Handlung spielt zu Beginn des 18. Jahrhunderts – französischen Kolonien in Nordamerika. Aus Konvenienzgründen eheleicht er eine Einheimische aus dem Stamm der Ureinwohner der Natchez, bei denen er Aufnahme findet. Doch lebt er sowohl von ihr als auch von den meisten Mitgliedern dieser Gemeinschaft getrennt; er erscheint als „sauvage parmi les Sauvages“. Seine Tage verbringt er in der Einsamkeit der Wälder. Die einzigen ihm nahestehenden Bezugspersonen sind der Père Souël und sein Adoptivvater, der blinde Chactas, der dem Stamm der Natchez angehört. Wenn schon der Außenraum der nordamerikanischen ‚Wildnis‘ als Heterotopie erscheint, dann gilt dies umso mehr für die Lokalisierung des Protagonisten René in diesem Raum; denn René zieht sich innerhalb des ihn umgebenden Raumes in die Einsamkeit zurück. Es handelt sich also um einen potenzierten Rückzug und damit auch um eine potenzierte Heterotopie.

Wie hängt diese Rückzugssituation mit dem Erzählen zusammen? In der unmittelbar mit der Erzählung *René* verbundenen und meistens auch gemeinsam mit ihr publizierten Erzählung *Atala* war Renés Adoptivvater Chactas der Protagonist, der in einer Binnenerzählung von seiner unglücklichen Liebe zu Atala berichtete. Atala hat ihn, den zum Tode Verurteilten, aus der Gefangenschaft befreit; sie selbst ist die als Christin erzogene Tochter eines Eingeborenenpaars und hat beim Tod ihrer Mutter das Gelübde der Keuschheit abgelegt. Dieses Gelübde nun behindert die Liebe zwischen Chactas und Atala. Chactas gehört kulturell zum Teil der Welt der Ureinwohner Nordamerikas an, zum Teil aber auch der europäischen Welt. So hat er Europa kennengelernt und ist mit der französischen Kultur vertraut: Er wurde dem König Ludwig XIV. persönlich vorgestellt und hat Bekanntschaft mit Fénelon gemacht. Die Erzählung von Chactas findet in einem Moment der Muße statt, nämlich während einer Jagdexpedition des Stammes, als die Krieger auf Booten den Mississippi aufwärts fahren:

Une nuit, à la clarté de la lune, tandis que tous les Natchez dorment au fond de leurs pirogues, et que la flotte indienne, élévant ses voiles de peaux de bêtes, fuit devant une légère brise, René, demeuré seul avec Chactas, lui demande le récit de ses aventures. Le vieillard consent à le satisfaire, et assis avec lui sur la poupe de la pirogue, il commence en ces mots: [...].⁴

Die Geschichten von Chactas und René sind komplementär aufeinander bezogen, wie Chactas selbst zu Beginn seiner an René gerichteten Erzählung betont: René ist der „homme civilisé qui s'est fait sauvage“, Chactas der „homme sauvage, que

⁴ Chateaubriand, *Atala*, in: *Oeuvres romanesques et voyages I*, 1–99, 37. – Eines Nachts im Mondschein, während alle Natchez auf ihren Einbäumen schlafen und die Flotte der Indianer mit ihren Tierfellsegeln von einer leichten Brise vorangetrieben wird, bittet der mit Chactas allein wachgebliebene René diesen darum, ihm die Geschichte seiner Abenteuer zu erzählen. Der alte Mann erklärt sich dazu bereit; er sitzt mit ihm auf dem Heck des Einbaums und beginnt mit folgenden Worten: [...].

le Grand Esprit [...] a voulu civiliser“.⁵ Dadurch werden beide von vornherein als fremd, entwurzelt und ausgestoßen gekennzeichnet. Trotz der emphatischen Beziehung des Autors Chateaubriand zur christlichen Religion, die sich auch in den Texten niederschlägt (die Erzählung *René* war ursprünglich Teil eines größeren Werkes mit dem Titel *Génie du christianisme*),⁶ ist es keineswegs so, dass die europäische Zivilisation als moralisch überlegen dargestellt würde; vielmehr wird gezeigt, dass auf beiden Seiten Grausamkeit und Ungerechtigkeit herrschen. Der übergeordnete Erzähler setzt sich selbst in einen Äquivalenzbezug zu den amerikanischen Ureinwohnern, mit denen er sich aufgrund seiner Exilsituation solidarisiert und von denen er seinerseits Gastfreundschaft erfahren hatte. Es handelt sich also, so kann man deutlich sagen, um einen Text, der sich sowohl auf der Ebene des Erzählens als auch auf der Ebene der erzählten Welt zwischen die europäische und nordamerikanische Gesellschaft begibt und dadurch das unglückliche Bewusstsein der im Mittelpunkt stehenden Protagonisten als Vertreter moderner Subjektivität raumsemantisch und kulturell markiert.

Auch *René* erzählt seine Lebensgeschichte, nachdem er lange Zeit die Gründe seiner Flucht aus Europa als Geheimnis mit sich herumgetragen hat. Die Geschichte, die er zu erzählen hat, ist keine von Handlung („aventures“) geprägte, sondern eine Geschichte der „sentiments secrets de son âme“.⁷ In einer Situation erhabener Naturschönheit beginnt *René* seine an den Père Souël und Chactas gerichtete Erzählung: Er kennzeichnet sich selbst als einen „jeune homme sans force et sans vertu, qui trouve en lui-même son tourment, et ne peut guère se plaindre que des maux qu'il se fait à lui-même“.⁸ Demnach ist sein Leid, das er

⁵ *Atala*, 38. – [...] der Mann aus der Zivilisation, der zum Wilden geworden ist [...] der Wilde, den der Große Geist [...] hat zivilisieren wollen [...].

⁶ Vgl. das Kapitel IX („Du vague des passions“) des *Génie du christianisme* in François-René de Chateaubriand, *Essai sur les révolutions. Génie du christianisme*. Texte établi, présenté et annoté par Maurice Regard, Paris 1978, 714–716, hier 716. Dort ist die Rede von den „âmes ardentes“, die sich „étrangères au milieu des hommes“ fühlen, weil sie nicht mehr den Weg der christlichen Tugend zu gehen vermögen. „[...] alors on a vu naître cette coupable mélancolie qui s'engendre au milieu des passions, lorsque ces passions, sans objet, se consument d'elles-mêmes dans un cœur solitaire.“ Die Geschichte von *René* ist das Beispiel einer solchen „passion“ ohne Bezugspunkt („sans objet“). – Marie Pinel, „Repos et inquiétude chez Chateaubriand“, in: *Bulletin de l'Association Guillaume Budé* (März 1994), 213–224 weist darauf hin, dass *René* entgegen den Intentionen des Autors als positives Beispiel gelesen wurde („Cet épisode a été lu comme un exemple alors qu'il s'agit d'un contre-exemple“, 217). Allerdings ist nicht von der Hand zu weisen, dass Chateaubriand mit *René* den Typus des romantischen Helden idealtypisch entwirft – und genau dies belegt die Rezeptionsgeschichte.

⁷ *René*, 118. – In der Forschung spricht man auch von der „Sujetlosigkeit“ dieser Erzählung; vgl. Joachim Küpper, *Ästhetik der Wirklichkeitsdarstellung und Evolution des Romans von der französischen Spätaufklärung bis zu Robbe-Grillet*, Stuttgart 1987, 64 ff.

⁸ *René*, 119. – [...] einen jungen Mann ohne Kraft und ohne Tugend, der seine Qualen in sich selbst findet und sich über kaum etwas anderes beklagen kann als über die Schmerzen, die er sich selbst zufügt.

mit sich herumträgt und das seine Flucht aus Europa veranlasst hat, selbstverschuldet. Als emblematisch für die Zerrissenheit seiner Seele verweist René auf folgende Situation: Er hat den Ätna bestiegen und blickt von dessen Gipfel aus einerseits auf Sizilien, andererseits auf den gefährlichen Schlund des Vulkans:

[M]ais quoi que vous puissiez penser de René, ce tableau vous offre l'image de son caractère et de son existence: c'est ainsi que toute ma vie j'ai eu devant les yeux une création à la fois immense et imperceptible, et un abîme ouvert à mes côtés.⁹

Im unmittelbaren Anschluss an diese Schlüsselstelle erfolgt ein Hinweis auf die binnendifktionale Erzählsituation. René verstummt und verfällt in eine „rêverie“. Dieser Begriff ist deshalb besonders aufschlussreich, weil er jenes schon von Rousseau her bekannte Moment der Versunkenheit aufgreift; dadurch wird ein Zusammenhang zwischen Erzählen, Ich-Reflexion und Mußesituation hergestellt. Die Kommunikation zwischen dem Erzähler René und seinen beiden Zuhörern wird unterbrochen. Es kommt zu einem Moment der Verständnislosigkeit und Irritation, der dadurch beendet wird, dass René den Blick auf eine Gruppe von Eingeborenen richtet und in einer stark expressiv und affektisch geprägten Zwischenbemerkung seine unglückliche Situation mit der der angeblich glücklichen „sauvages“ vergleicht. In dieser Unterbrechung des Erzählens wird besonders deutlich auf Renés Melancholie hingewiesen, etwa, indem René seinen Kopf auf die Brust herabsinken lässt, oder indem Chactas zu ihm sagt: „Si tu souffres plus qu'un autre des choses de la vie, il ne faut pas t'en étonner; une grande âme doit contenir plus de douleurs qu'une petite.“¹⁰ René ist also mit einer besonders empfindsamen und leidenschaftlichen Seele ausgestattet.

Im Fortgang seiner Erzählung berichtet er davon, in welcher Weise er vom Leben enttäuscht wird. Sein Grundzustand ist der des „ennui“, er fühlt sich ausgestoßen und unverstanden, und dies mehr noch in seiner Heimat als in der Fremde. Er beschließt angesichts der Unmöglichkeit, in die Gesellschaft aufgenommen zu werden beziehungsweise Gemeinsamkeiten mit ihr zu entdecken, sich völlig zurückzuziehen. Rückzugsräume sind für ihn eine Kirche, in der er meditiert, aber auch die Natur, wo er sich in der Einsamkeit mit sich selbst beschäftigt und trotz einiger Glücksmomente hauptsächlich daran leidet, dass er sein eigenes Leiden nicht versteht und seine eigene Unvollständigkeit und die Unauslotbarkeit seiner inneren Abgründe als Problem empfindet. Er schwankt zwischen Naturerlebnis, Sehnsucht, Lebensüberdruss, Wunsch nach Partnerschaft

⁹ René, 124 f. – Was auch immer ihr von René halten mögt, dieses Gemälde bietet euch ein Bild seines Charakters und seiner Existenz dar. Auf diese Weise stand mir ein Leben lang eine zugleich unermesslich große und nicht wahrnehmbare Schöpfung vor Augen, und neben mir tat sich ein Abgrund auf.

¹⁰ René, 125. – Wenn du mehr als andere Menschen an den Dingen des Lebens leidest, so muss dich das nicht erstaunen; in eine große Seele passen mehr Schmerzen als in eine kleine.

und Selbstmordabsichten. In dieser Situation ist es seine Schwester Amélie, die ihn vor dem Selbstmord bewahrt, indem sie ihn versteht und ihn wie eine Mutter behandelt. Diese Schwester, die zugleich die Züge einer irdischen Frau und eines Engels besitzt, wird im Folgenden zum Zentrum von Renés Geschichte. Sie eröffnet ihm, dass sie in ein Kloster gehen werde, um sich ganz der Liebe zu Gott zu widmen. Erst nachdem sie den Schleier genommen hat, gesteht sie ihm den geheimen Grund ihrer Entscheidung, nämlich dass sie ihn, ihren eigenen Bruder, leidenschaftlich liebt. René berichtet, dass diese Erfahrung von seiner Seele dankbar aufgenommen wurde, weil er nun endlich einen objektivierbaren Grund dafür hatte, unglücklich zu sein:

O mes amis, je sus donc ce que c'était que de verser des larmes pour un mal qui n'était point imaginaire! Mes passions, si longtemps indéterminées, se précipitèrent sur cette première proie avec fureur. Je trouvai même une sorte de satisfaction inattendue dans la plénitude de mon chagrin, et je m'aperçus, avec un secret mouvement de joie, que la douleur n'est pas une affection qu'on épouse comme le plaisir.¹¹

Das durch Amélies verbotene Liebe und ihre Flucht ins Kloster ausgelöste Leid wird von René sozusagen als willkommener, allerdings völlig kontingenter und letztlich beliebiger Anlass gedeutet, jenes für ihn unergründliche und unerklärliche Leid, jene Abgründe seiner Seele, die für ihn selbst rätselhaft waren, zu rechtfertigen. Das von ihm zuvor unspezifisch und ohne äußersten Anlass erlebte Leiden an sich selbst, das Empfinden eines Ungenügens an sich und der Welt ergreift jetzt im Nachhinein einen vermeintlich handfesten Anlass, um sich selbst zu rechtfertigen. Allerdings ist bei genauerem Hinsehen dieser Anlass ja ebenso nichtig wie das zuvor empfundene unbestimmte Leiden, denn Amélie hat ihre „criminelle passion“, wie sie es selbst nennt, wirksam bekämpft, indem sie ins Kloster gegangen ist und sich dort in tätiger Nächstenliebe aufopfert, indem sie ihre von einer ansteckenden Krankheit erfassten Mitschwestern pflegt und dabei schließlich selbst zu Tode kommt. Der einzige reale Anlass für Renés Schmerz sind also das Mitleid mit der an einer verbotenen Liebe leidenden Schwester und die Trauer um ihren Verlust. Die Grundlosigkeit von Renés Verzweiflung wird von Père Souël unnachsichtig bloßgelegt:

Rien, dit-il au frère d'Amélie, rien ne mérite, dans cette histoire, la pitié qu'on vous montre ici. Je vois un jeune homme entêté de chimères, à qui tout déplaît, et qui s'est soustrait aux charges de la société pour se livrer à d'inutiles rêveries. On n'est point, monsieur, un homme supérieur parce qu'on aperçoit le monde sous un jour odieux. On ne hait les hommes et la vie, que faute de voir assez loin. Étendez un peu plus votre regard, et

¹¹ *René*, 141 f. – O meine Freunde, jetzt erfuhr ich endlich, was es heißt, Tränen zu vergießen für ein Leid, das nicht nur in der Vorstellung existiert! Meine Leidenschaften, die so lange Zeit unbestimmt gewesen waren, stürzten sich wütend auf diese erste Beute. In der Fülle meines Leidens erfuhr ich sogar eine Art unerwarteter Befriedigung und mit insgeheimer Freude begriff ich, dass der Schmerz kein Gefühlszustand ist, den man, so wie das Vergnügen, ausschöpfen kann.

vous serez bientôt convaincu que tous ces maux dont vous vous plaignez sont de purs néants.¹²

Wenn wir die Geschichte von René vor dem Hintergrund des Rousseau'schen Modells lesen, dann erkennen wir einerseits gewisse Kontinuitäten, andererseits aber auch entscheidende Unterschiede. In der Kontinuität zu Rousseau stehen zweifellos die Empfindsamkeit der Seele, der Hang zur Einsamkeit, die Flucht in die Natur und in einen Gegenbereich zur europäischen Zivilisation. Andererseits ist die Ursache für die Melancholie des Helden nicht mehr, wie bei Rousseau, eine korrupte, den Menschen verderbende Gesellschaft oder die Verfolgung durch eine Gruppe von Menschen, die sich angeblich gegen das Subjekt verschworen haben und es in die Einsamkeit zwingen. Vielmehr leidet das Subjekt bei Chateaubriand einzig und allein an sich selbst, es benötigt gar keinen konkreten äußeren Anlass, um unglücklich zu sein. Die Ursache-Wirkungs-Beziehung wird umgekehrt, das Subjekt ist bereits unglücklich und sucht sich nachträglich einen Anlass dafür. Gemeinsam mit Rousseau ist dem Helden von Chateaubriand der Hang zum Imaginären, zur „rêverie“, und der Versuch, darüber zu kommunizieren. Es geht hier um die Versprachlichung einer Erfahrung, die eigentlich unsagbar ist und für die eine metaphorische, innovative Sprache erst gefunden werden muss.

Diese Versprachlichung nun führt uns zu unserem Thema zurück: Erzählen und Muße. Denn wie wir sehen konnten, ist die Erzählsituation so gestaltet, dass René sich mit seinen beiden Freunden zurückzieht und in diesem Rückzugsraum seine Geschichte erzählt. René ist nicht der übergeordnete Erzähler, sondern ein binnendifiktionaler Erzähler zweiten Grades. So wie in der *Nouvelle Héloïse* aufgrund der Vermittlungsstruktur des Briefromans verschiedene Erzählsituationen im Spiel sind und damit das Erzählen als solches selbstbezüglich sichtbar gemacht wird, finden wir in *René* eine Erzählung in der Erzählung vor, die dann auch mehrmals durch Verweise auf die konkrete Erzählsituation unterbrochen wird. Hier wird, wie wir sehen konnten, auch der Begriff der „rêverie“ aufgegriffen und mit der Melancholie des Binnenerzählers René gekoppelt. Das Versinken in der „rêverie“ ist ein Moment der nicht kommunikativen Selbstbezüglichkeit, aus der heraus das Subjekt durch die kommunikative Interaktion mit seinen beiden Zuhörern gerissen wird.

¹² *René*, 144. – Nichts, sagte er zu Amélie's Bruder, nichts verdient in dieser Geschichte das Mitleid, welches man Ihnen hier entgegenbringt. Ich sehe einen jungen Mann, dessen Kopf voller Hirngespinste ist, dem alles missfällt und der sich den Aufgaben der Gesellschaft entzogen hat, um sich nutzlosen Träumereien hinzugeben. Man ist noch lange kein überlegener Mensch, bloß weil man die Welt voller Abscheu betrachtet, mein Herr. Der Hass auf die Menschen und das Leben kommt nur daher, dass man nicht weit genug blickt. Schauen Sie ein bisschen weiter hinaus, dann werden Sie bald davon überzeugt sein, dass all die Übel, über die Sie klagen, bloße Nichtigkeiten sind.

Ein epochaler Horizont des romantischen Subjekts ist die Französische Revolution mit ihren Folgeerscheinungen. Dieser Horizont wird in Chateaubriands Erzählungen auch evoziert, allerdings eher implizit und *en passant*, etwa wenn, wie bereits erwähnt, der übergeordnete Erzähler von seinem erzwungenen Exil spricht und damit indirekt auf die Situation des realen Autors hinweist. Dieser gehörte zu den Mitgliedern des französischen Adels, die während der Revolution ins Exil gingen. In einem Aphorismus (216. *Athenaeums-Fragment*) hat Friedrich Schlegel 1798 geschrieben: „Die Französische Revoluzion, Fichte's Wissenschaftslehre, und Goethe's Meister sind die größten Tendenzen des Zeitalters.“¹³ Diese Gleichstellung dreier Bereiche (Politik, Philosophie, Literatur) zeigt einerseits, dass die Zeitgenossen der Französischen Revolution die einschneidende Bedeutung dieses Ereignisses ziemlich schnell erkannt haben. Immerhin wurde in den Jahren nach 1789 eine Jahrhunderte alte politische Ordnung beinahe schlagartig zerstört; das *Ancien Régime* wurde durch eine radikal neue Gesellschaftsordnung ersetzt; der französische König Ludwig XVI. wurde 1793 hingerichtet. Die Veränderungen waren so tiefgreifend, dass ein neuer Kalender und eine neue Zeitrechnung, aber auch eine neue vernunftbasierte Religion eingeführt wurden.

Andererseits verweist Schlegels Zitat auf eine allgemeinere Entwicklung der Gesellschaft, die sich im 18. Jahrhundert zunehmend modernisiert und das heißt: funktional differenziert.¹⁴ Diese funktionale (Aus-)Differenzierung bedeutet, dass es verschiedene, gleichberechtigt nebeneinander bestehende und nicht mehr hierarchisch aufeinander bezogene Funktionssysteme gibt, von denen keines die anderen dominieren und steuern kann. Durch die funktionale Ausdifferenzierung wiederum entsteht erst ein Bewusstsein für Individualität. Denn bis dahin war das Individuum eingebettet in Familienstrukturen und soziale Schichten, durch die sein Leben weitgehend vorgeprägt wurde. In den alt-europäischen Gesellschaften wurde ein Individuum somit als Teil einer größeren Einheit von der Wiege bis zur Bahre sozialisiert. Das heißt: Individualität beruhte auf Inklusion. In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts dagegen kommt es zunehmend zur Exklusion von Individuen, die außerhalb vorgegebener sozialer Muster und Bezugssysteme stehen und ihren Platz in der Gesellschaft selbst definieren und erobern müssen. Dieses allgemeine Phänomen wird dann durch das einschneidende historische Ereignis der Revolution verstärkt und beschleunigt. Dies bringt einerseits Freiheitsgewinne, andererseits Sicherheitsverluste mit sich. Das romantische Individuum erlebt sich zunehmend als ausgeschlossen, ohnmächtig, unbestimmt, als allgemein an gesellschaftlichen Zuständen, beziehungsweise mehr noch, an sich selbst leidend. Die historischen Zustände werden

¹³ *Athenaeum. Eine Zeitschrift*. Herausgegeben von August Wilhelm Schlegel und Friedrich Schlegel, 3 Bde, Reprographischer Nachdruck, Darmstadt 1992, I, 232.

¹⁴ Zur Theorie der funktionalen Differenzierung vgl. Niklas Luhmann, *Die Gesellschaft der Gesellschaft*, 2 Bde, Frankfurt a.M. 1998 (1. Aufl. 1997), II, 595–865.

einerseits wichtig, andererseits treten sie völlig in den Hintergrund, insofern das romantische Subjekt auf sich selbst fixiert ist und sich an sich selbst abarbeitet. René ist gewissermaßen der Archetyp dieser Art des romantischen Helden.

8.2 Briefschreiben als Selbstreflexion und Vorbereitung eines Werkes (*Oberman*)

Ein weiterer wichtiger Vertreter dieses Heldentypus ist Oberman. Étienne de Senancour (1770–1846) veröffentlichte 1804 den gleichnamigen Briefroman, dessen Held sich am Anfang der erzählten Zeit in den Schweizer Bergen aufhält und von dort aus Briefe schreibt. Zu Beginn des Textes erfährt man relativ Unspezifisches über die Gründe seines Rückzugs. Oberman schreibt an seinen anonymen Briefpartner von Konflikten zwischen ihm und seinen gesellschaftlichen Verpflichtungen, von einem Joch, das er habe abschütteln wollen, von dem Gegensatz zwischen Mensch und Geschäftsmann („je n'ai pu renoncer à être homme, pour être homme d'affaires“).¹⁵ Aus diesen relativ vagen Bemerkungen erfährt man nichts Konkretes über die Lebensbedingungen, den Beruf, die Aufgaben dieses Mannes. Immerhin wird erkennbar, dass er sich selbst in einen deutlichen Gegensatz zur Gesellschaft stellt: „[...] je vis qu'il n'y avait pas d'accord ni entre moi et la société, ni entre mes besoins et les choses qu'elle a faites.“¹⁶

Dieses im Gegensatz zum gesellschaftlichen Joch sich definierende Ich berichtet nun also von seinem Aufenthalt in den Schweizer Bergen und von verschiedenen Reisen (nach Paris, Fontainebleau, Lyon und immer wieder zurück in die Schweiz). Der Gegenstand seiner brieflichen Berichte ist ähnlich wie in Chateaubriands *René* in erster Linie das Ich selbst, seine Reflexionen, Empfindungen, Anschauungen usw. Dieses Ich ist, in typisch romantischer Manier, geprägt von Melancholie,¹⁷ Zerrissenheit, Abgründigkeit, aber auch von Begeisterungsfähigkeit für die Natur, von der Sehnsucht nach einer Erfüllung, die sich allerdings stets aufs Neue als unmöglich erweist. Immer wieder brechen sich die Empfindungen und Wahrnehmungen dieses Ichs an der Erkenntnis des Nichts und der Leere (Nihilismus, Atheismus). Eine Handlung, die man nacherzählen könnte, ist kaum vorhanden. Im Gegensatz zu der sehr kurzen Erzählung

¹⁵ Senancour, *Oberman*. Présentation et dossier par Fabienne Bercegol, Paris 2003, 60.
– [...] ich konnte nicht darauf verzichten, Mensch zu sein, um Geschäftsmann zu werden.

¹⁶ Ebd., 61. – [...] ich sah, dass es weder zwischen mir und der Gesellschaft noch zwischen meinen Bedürfnissen und den Dingen, die sie hergestellt hat, eine Übereinstimmung gab.

¹⁷ Zur Funktion der Melancholie in *Oberman* vgl. Thomas Klinkert, „Mélancolie et réflexivité dans *Oberman* de Senancour“, in: Gérard Peylet (Hg.), *La Mélancolie*, Bordeaux 2012, 71–81. (In dem zitierten Beitrag verwende ich eine andere Ausgabe des Werkes, wodurch sich die Schreibweise des Namens mit Doppel-*n* erklärt.)

René (40 Druckseiten), bei der die äußere Kürze der Handlungsarmut korrigiert, verwendet Senancour ca. 350 Seiten, um die Beobachtungen, Reflexionen und Selbstbespiegelungen seines Roman-Ichs Oberman darzustellen. Auch dieser Text trägt die Merkmale heterotoper Textualität, er ist dominant paradigmatisch verdichtet.

Auch hier wird wieder der Zusammenhang von Muße und Erzählen erkennbar. Es ist die erklärte Absicht Obermans, sich in einen Rückzugsraum zu begeben, um sich selbst zu studieren:

C'est dans l'indépendance des choses, comme dans le silence des passions, que l'on peut étudier son être. Je vais choisir une retraite dans ces monts tranquilles dont la vue a frappé mon enfance elle-même.¹⁸

Das Stichwort „retraite“ verweist zusammen mit dem schon von Rousseau her vertrauten Raum der Alpen als einem Gegenraum zur städtischen Zivilisation und zur Gesellschaft auf die spezifisch romantische Mußesituation. Anders als in der frühen Neuzeit ist Muße in der Moderne, spätestens seit Rousseau, häufig gekoppelt an Einsamkeit und die damit verbundene Selbstreflexion und Selbstanalyse eines Ichs. Aus diesem Rückzugsraum heraus kommuniziert Oberman mit einem anonymen Dialogpartner, dem Empfänger seiner Briefe, das heißt, er sucht die Einsamkeit durch Kommunikation zu überwinden. Allerdings handelt es sich um eine Distanz-Kommunikation, der Briefroman *Oberman* ist monologisch, nicht wie Rousseaus *Nouvelle Héloïse* dialogisch beziehungsweise polylogisch. Das heißt, es ist nur ein einziger Briefautor vorhanden, nur eine Stimme hörbar. Dieses Erzähldispositiv erinnert an Rousseaus *Rêveries du promeneur solitaire*, in denen das Ich Aufzeichnungen von seinen „rêveries“ macht, um mit sich selbst einen Erinnerungsdialog zu führen:

Les loisirs de mes promenades journalières ont souvent été remplis de contemplations charmantes dont j'ai regretté d'avoir perdu le souvenir. Je fixerai par l'écriture celles qui pourront me venir encore; chaque fois que je les relirai m'en rendra la jouissance. J'oublierai mes malheurs, mes persecuteurs, mes opprobres, en songeant au prix qu'avait mérité mon cœur.¹⁹

Bei Senancour gibt es zwar formal einen Adressaten, dieser bleibt aber ungreifbar, namenlos, unsichtbar. Faktisch führt das Ich einen Dialog mit sich selbst:

¹⁸ Oberman, 64. – Wenn man von den Dingen unabhängig ist und die Passionen verstummt sind, dann kann man sich selbst studieren. Ich werde mir in diesen stillen Bergen, die mir schon in der Kindheit vor Augen standen, einen Rückzugsraum suchen.

¹⁹ Rousseau, *Oeuvres complètes*, I, 999 f. – Die Mußestunden meiner täglichen Spaziergänge waren oft erfüllt von zauberhaften Betrachtungen, die vergessen zu haben ich bedaure. Diejenigen, die ich in Zukunft vielleicht noch anstellen werde, möchte ich schriftlich festhalten. Wann immer ich diese Aufzeichnungen wiederlesen werde, werde ich sie erneut genießen können. Ich werde mein Unglück, meine Verfolger, meine Schande vergessen, wenn ich an die Würdigung denke, die mein Herz verdient gehabt hätte.

„Je vous écris comme je vous parlerais, comme on se parle à soi-même.“²⁰ Dieses Ich, das sich zu Beginn programmatisch aus allen Alltags- und Geschäftszusammenhängen ausklinkt, mit dem Ziel, sich zu befreien, sein Joch abzuwerfen, und mit dem Effekt, dass dadurch ein Freiraum des Nachdenkens und der Selbstanalyse entsteht, begnügt sich jedoch nicht damit, diese briefliche Selbstanalyse zu vollziehen. Vielmehr spricht der Briefschreiber auch davon, dass er ein künstlerisches Werk schaffen möchte. Bevor die künstlerischen Pläne des Protagonisten explizit erwähnt werden, finden sich einige vorbereitende Passagen, in denen Oberman über künstlerisch-ästhetische Fragen nachdenkt. Im Brief 21 des ersten Teils etwa entfalten sich Reflexionen über die Natur und die Funktionen des Kunstschönen. Zu Beginn des Briefes zeigt Oberman sich selbst im Zustand vollkommener Ruhe und Muße, die ihm zu einem inneren Frieden verhilft: „Il fait de bien beaux jours et je suis dans une paix profonde. Autrefois, j'aurais joui davantage dans cette liberté entière, dans cet abandon de toute affaire, de tout projet, dans cette indifférence sur tout ce qui peut arriver.“²¹ Allerdings, so zeigt schon dieses Eingangszitat, erlebt sich das Ich als einem zeitlichen Wandel unterworfen, der dafür verantwortlich ist, dass es den durch die Muße möglichen Glückszustand nicht mehr in gleicher Weise genießen kann, wie ihm das früher möglich gewesen wäre. Das Ich ist also ein gespaltenes, das nicht mit sich im Einklang ist. Die Möglichkeit, das Naturschöne voll und ganz zu genießen, ist nur noch eine Erinnerung; der Wahrnehmung des Schönen, die früher möglich war, steht in der Gegenwart die Wahrnehmung des Nützlichen gegenüber. Das Ich hat seine Illusionen verloren und es beschreibt anhand eines komplexen Beispiels, wie dieser Verlust sich ergeben hat. In seiner Jugend, als er noch die Hoffnung hatte, jemanden lieben zu können, hatte Oberman sich vorgestellt, wie er an einem der Liebe und dem Glück günstigen einsamen Ort in den Bergen leben würde. In der Nähe von Grenoble gibt es einen berühmten Ort des Rückzugs namens *Grande-Chartreuse*. Diesen ihm nur vom Hörensagen bekannten Ort hatte Oberman sich vorzustellen versucht, um dort seine erträumte eigene künftige Wohnstätte anzusiedeln; seine Vorstellung war, wie er später erfuhr, der Wirklichkeit so nahe gekommen, dass die Entdeckung dieser Wirklichkeit durch eine Radierung die frühere Illusion zerstörte und den Zauber des Ortes vernichtete. „[...] il me sembla que j'avais perdu une chose qui m'était comme destinée.“²² Imagination und Wirklichkeit werden in dieser Passage einander dergestalt ge-

²⁰ Oberman, 70. – Ich schreibe Ihnen so, wie ich mit Ihnen sprechen würde, so wie man mit sich selbst spricht.

²¹ Ebd., 121. – Die Tage sind sehr schön und ich befinde mich in einem tiefen Frieden. Früher hätte mir diese vollständige Freiheit, diese Abwendung von allen Geschäften, allen Plänen, diese Gleichgültigkeit in Bezug auf alles, was geschehen kann, einen noch größeren Genuss bereitet.

²² Ebd., 122. – [...] es schien mir, als hätte ich eine Sache verloren, die für mich gewissmaßen bestimmt gewesen war.

genübergestellt, dass erstere eine schönere und vollkommenere Version der letzteren zu produzieren vermag. Diese kann aber nur solange existieren, wie sie nicht mit der Wirklichkeit konfrontiert worden ist. Die Imagination wird also – wie auch bei Rousseau – höher bewertet als die Wirklichkeit; allerdings kann sie sich dieser gegenüber nur behaupten, solange sie nicht direkt mit ihr verglichen werden ist.

Brief 33 enthält ein von Oberman übersetztes Manuskript mit dem Titel *Manuel de Pseusophanes*. Im Brief 34 finden sich Betrachtungen über das Theater. Immer wieder werden auch Fragmente in das Manuskript eingefügt, beispielsweise ein Fragment über den Begriff „romantique“.²³ In Brief 60 schreibt Oberman einen Metakommentar über seine eigenen Briefe und betont deren Handlungslosigkeit:

Vous n'attendez de moi ni des narrations historiques, ni des descriptions comme en doit faire celui qui voyage pour observer, pour s'instruire lui-même, ou pour faire connaître au public des lieux nouveaux. Un solitaire ne vous parlera point des hommes que vous fréquentez plus que lui. Il n'aura pas d'aventures, il ne vous fera pas le roman de sa vie.²⁴

Gegenstand seiner Briefe ist einzig und allein das, was der Schreibende empfindet („ce que j'éprouve“), denn er selbst steht im Fokus, nicht seine Umgebung („c'est moi que vous avez accoutumé, et non pas ce qui m'environne“).²⁵ Im Brief 68 spricht er vom Zusammenhang von Reisen und Schreiben und überlegt sich, was er schreiben würde, wenn er Reisen in die Ferne unternähme.²⁶ Im Brief 79 spricht er von den Aufgaben und Bedingungen des Schriftstellers, des „homme de lettres“, und erwähnt das erste Mal explizit ein Werk, das er zu schreiben plant: „Faire un livre pour avoir un nom, c'est une tâche“.²⁷ Allerdings ist dieses Werk „trop important et trop vaste pour que je l'achève jamais: c'est beaucoup si je le vois approcher un jour de l'idée que j'ai conçue“.²⁸ Auch im darauffolgenden Brief 80 erläutert er seine schriftstellerischen Pläne.

Diese Projekte bleiben allerdings unvollendet, das heißt, der Protagonist ist ein Schriftsteller, der sein Werk nicht realisieren kann. Das eigentliche Werk vollzieht sich als fragmentarisches Schreiben von Briefen. Hier greift der roman-

²³ Ebd., 172–176.

²⁴ Ebd., 283. – Sie werden von mir keine historischen Erzählungen erwarten, keine Beschreibungen, wie sie derjenige machen muss, der reist, um zu beobachten, um sich selbst zu bilden oder um der Öffentlichkeit neue Orte bekannt zu machen. Ein Einsamer wird ihnen nicht von den Menschen sprechen, mit denen Sie mehr Umgang pflegen als er. Er wird keine Abenteuer haben. Er wird Ihnen nicht sein Leben als Roman erzählen.

²⁵ Ebd., 283.

²⁶ Ebd., 327–334.

²⁷ Ebd., 365. – Ein Buch schreiben, um sich einen Namen zu machen, das ist eine Aufgabe.

²⁸ Ebd., 365. – [...] zu gewichtig und zu umfangreich, als dass ich es jemals vollenden könnte; es wäre schon viel, wenn es sich eines Tages der Idee, die ich von ihm habe, annähern würde.

tische Autor Senancour schon auf die Moderne voraus, in der wir es – etwa in André Gides *Les faux-monnayeurs*, in Thomas Bernhards *Korrektur*, in Marcel Bénabous *Pourquoi je n'ai écrit aucun de mes livres* oder in Daniele Del Giudices *Lo stadio di Wimbledon* – zunehmend mit Künstlern und Schriftstellern zu tun haben, deren Hauptthema die Unmöglichkeit des Schreibens oder Schaffens ist. Diese Reflexionen vollziehen sich, wie schon erwähnt, in der selbstgewählten Rückzugswelt, in der Einsamkeit, der Ruhelosigkeit des Wanderers, der von Ort zu Ort schreitet und trotz seiner Versuche, eine Heimstätte zu finden, niemals wirklich ankommt.²⁹

²⁹ Zwar erfährt man im Brief 89, der die Ausgabe von 1804 beschließt, dass Oberman sich eine Wohnstatt an dem fiktiven Ort Imenström hat einrichten lassen: „Je suis tout à fait chez moi: les travaux sont finis.“ (Ebd., 405 – Ich bin nun ganz bei mir zu Hause: die Arbeiten sind beendet.) Obwohl er nun formal eine feste Bleibe hat, weiß sein rastloser Geist damit allerdings nichts anzufangen: „[...] je puis faire ce que je veux, mais le malheur est que je ne vois pas bien ce que je dois faire.“ (Ebd. – [...] ich kann tun, was ich will, aber leider weiß ich nicht so recht, was ich tun soll.)

9. Stendhal:

Le Rouge et le Noir und *Vie de Henry Brulard*

9.1 Höhle und Gefängnis als Mußeräume in *Le Rouge et le Noir*

Im Jahr 1830 veröffentlicht Henri Beyle (1783–1842) unter seinem *nom de plume* Stendhal¹ den Roman *Le Rouge et le Noir*, dessen programmatischer Untertitel lautet: *Chronique du XIX^e siècle*.² Zur gleichen Zeit beginnt Balzac mit der Niederschrift jener Romane, die er im Nachhinein zu dem Zyklus der *Comédie humaine* zusammenfügen wird. Beide Autoren begründen damit ein neues literarhistorisches Paradigma: das des wirklichkeitstreibenden, auf die gegenwärtige französische Gesellschaft bezogenen Romans. Es geht dabei um die detailgetreue Darstellung verschiedener sozialer Schichten und Milieus und um die historisch präzise Einbettung der handelnden Figuren in diese Milieus.³

Julien Sorel, der Protagonist von *Le Rouge et le Noir*, ist von niederer Herkunft, sein Vater ist Handwerker und betreibt eine Sägemühle. Julien, der mit besonderen intellektuellen Fähigkeiten und einem ungewöhnlichen Ehrgeiz ausgestattet ist, fühlt sich seinem Herkunfts米尔ieu gegenüber fremd und möchte sozial aufsteigen. Ein solcher Aufstieg ist jedoch in der nachnapoleonischen Restaurationsgesellschaft nur schwer möglich. Denn nach den Umstürzen der Revolution und der napoleonischen Ära hat in der französischen Gesellschaft eine Rückkehr zu den Prinzipien der alten Ständeordnung stattgefunden. Julien ist eine Romanfigur, die durch ein historisches Bewusstsein gekennzeichnet ist und den Konflikt zwischen zwei Gesellschaftsordnungen in sich selbst austrägt.⁴ Er ist

¹ Vgl. hierzu Jean Starobinski, „Stendhal pseudonyme“, in: Starobinski, *L’Œil vivant*, Paris 1961, 189–240.

² In der zweibändigen Erstausgabe des Romans wird der Aktualitätsbezug noch dadurch gesteigert, dass zu Beginn eines jeden Bandes der allgemeinere Untertitel durch den spezifischeren „Chronique de 1830“ ersetzt wird; vgl. den Kommentar in Stendhal, *Œuvres romanesques complètes*. Édition établie par Yves Ansel et Philippe Berthier, I, Paris 2005, 964.

³ Zum Zusammenhang zwischen Handlung und Milieu bei Stendhal und Balzac vgl. die klassische, erstmals 1946 erschienene, nach wie vor höchst lesenswerte Analyse von Erich Auerbach, „Im Hôtel de la Mole“, in: Auerbach, *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, 7. Aufl., Bern/München 1982, 422–459.

⁴ Zur Bedeutung des historischen Bewusstseins bei Stendhal vgl. Rainer Warning, „Gespräch und Aufrichtigkeit: Repräsentierendes und historisches Bewußtsein bei Stendhal“, in: Warning, *Die Phantasie der Realisten*, München 1999, 89–139.

glühender Napoleonverehrer und träumt davon, wie sein Held Offizier zu werden und gesellschaftliche Anerkennung zu finden. Der einzige Weg aus seinem sozialen Milieu heraus ist jedoch für ihn das Priesterseminar. Er wählt, mangels geeigneter Alternativen, diesen Weg, ohne indes gläubig zu sein. Dies führt dazu, dass er sich im gesellschaftlichen Leben permanent verstallen und sein wahres Ich beziehungsweise seine innersten Überzeugungen verbergen und verschleiern muss (*hypocrisie*).

Stendhal stellt uns einen Protagonisten vor, der in eine spezifische, sehr detailliert und plastisch dargestellte historische und soziale Situation gestellt ist und dessen Ehrgeiz dazu führt, dass er verschiedene Stationen des sozialen Aufstiegs durchläuft. Dies bietet dem Erzähler die Möglichkeit, diese Milieus und die Konflikte zwischen dem Protagonisten und seiner Umwelt genau darzustellen. Juliens sozialer Aufstieg vollzieht sich in drei Etappen. Zunächst wird er vom Bürgermeister der Provinzstadt Verrières als Hauslehrer für seine Kinder angestellt. Da er sehr ehrgeizig ist und zugleich unter Minderwertigkeitskomplexen leidet, verführt er die junge und attraktive Frau des Bürgermeisters, Madame de Rénal. Er glaubt nämlich, dass diese ihn dafür verachte, nicht von vornehmem Stand zu sein: „Aux yeux de cette femme, moi, se disait-il, je ne suis pas bien né.“⁵ Aus Stolz fühlt er sich dazu verpflichtet, sie zu erobern: „je me dois à moi-même d'être son amant.“⁶ Die zunächst rein strategische Verführung dieser Frau verwandelt sich jedoch alsbald in eine tief empfundene wechselseitige Liebe, die allerdings nicht von Dauer sein kann, denn Julien muss, um seinen sozialen Aufstieg fortsetzen zu können, in das Priesterseminar von Besançon, wo sich die zweite Phase seiner Geschichte vollzieht. Die dritte Phase führt ihn schließlich nach Paris: Er wird zum Sekretär des Adligen Monsieur de la Mole, dessen schöne, aber hochmütige Tochter Mathilde eine neue Herausforderung für Juliens Ehrgeiz darstellt. Nach mehreren vergeblichen Versuchen gelingt es ihm, diese Frau zu erobern und von ihr eine Heiratszusage zu erhalten.

Juliens Verstellung ist ein permanentes Rollenspiel. Dieses vollzieht sich nicht nur gegenüber der Gesellschaft, vor der er seine innersten Überzeugungen systematisch zu verbergen trachtet, sondern auch im Intimbereich der Liebe. Nachdem Julien die erste Liebesnacht mit Madame de Rénal verbracht hat, erfahren wir Folgendes über ihn: „Mais, dans les moments les plus doux, victime d'un orgueil bizarre, il prétendit encore jouer le rôle d'un homme accoutumé à subjuguer des femmes“.⁷ Als er das Schlafzimmer seiner Geliebten verlassen hat, fragt er sich: „N'ai-je manqué à rien de ce que je me dois à moi-même? Ai-je bien joué mon

⁵ Stendhal, *Le Rouge et le Noir*, in: Stendhal, *Oeuvres romanesques complètes*. Édition établie par Yves Ansel et Philippe Berthier, I, Paris 2005, 347–838, 418. – In den Augen dieser Frau, so sagte er sich, stamme ich nicht aus gutem Hause. (Übersetzung hier und im Folgenden vom Verf.)

⁶ *Le Rouge et le Noir*, 420. – [...] ich bin es mir selbst schuldig, ihr Liebhaber zu werden.

⁷ *Le Rouge et le Noir*, 426. – Aber in den zärtlichsten Momenten war er Opfer eines selt-

rôle?“⁸ Die Vorbilder für seine Rollen übernimmt Julien aus der Literatur.⁹ Als Bewunderer Napoleons liest er heimlich dessen *Mémorial de Sainte-Hélène* und gewinnt daraus heroische Vorstellungen, die er in seinem Leben *mutatis mutandis* zu verwirklichen versucht. So wie Napoleon Städte und Länder erobert hat, will er Frauen erobern. Eine seiner literarischen Lieblingsfiguren ist Molières Tartuffe, dessen meisterhafte Strategie der Verstellung er bewundert. Als er in Besançon in einem Café die hübsche Serviererin Amanda Binet kennenlernt und ihr den Hof macht, greift er auf Rousseaus *La Nouvelle Héloïse* zurück.¹⁰ Die Literatur dient Julien somit als Lieferantin von Rollenmodellen und Diskursversatzstücken, die er in seinem Leben anwenden und strategisch nutzbar machen kann.

Angesichts dieser Verhaltensweisen stellt sich die Frage nach der Authentizität seines Charakters. Wenn Julien, wie erwähnt wurde, sogar nach einer glücklichen Liebesnacht mit Madame de Rénal als jemand erscheint, der sich vor allem darüber Gedanken macht, ob er seine Rolle gut gespielt habe, dann ist diese Simulationsbereitschaft im Zusammenhang einer Gesellschaft zu sehen, die nach dem Motto funktioniert, mit welchem Stendhal das Kapitel 22 des Ersten Buches überschrieben hat: „La parole a été donnée à l’homme pour cacher sa pensée“.¹¹ Verstellung, Täuschung, Inszenierung, Heuchelei – mit diesen Begriffen lässt sich nicht nur Juliens Verhalten, sondern auch das der Gesellschaft, in der er lebt, charakterisieren. Dies wird beispielsweise in dem gerade erwähnten 22. Kapitel deutlich, dessen Titel lautet: „Façons d’agir en 1830“. Juliens authentisches Ich wird nur punktuell und entgegen seinen Absichten erkennbar, etwa in der ersten Liebesbegegnung mit Madame de Rénal, in der Juliens Werben zunächst abgelehnt wird und er aus Verzweiflung zu weinen beginnt. Hier heißt es: „Julien oublia ses vains projets et revint à son rôle naturel“.¹² Allerdings ist der Begriff „rôle naturel“ in sich widersprüchlich, denn er legt nahe, dass es ein natürliches authentisches Verhalten ebenfalls nur als Rollenspiel gebe.

Obwohl man es angesichts des bisher Gesagten nicht unbedingt erwarten würde, spielt auch die Muße eine wichtige Rolle in Julien Sorels Geschichte, und zwar eine poetologisch kodierte Rolle. Noch vor der Eroberung von Madame de

samen Stolzes und erhob immer noch den Anspruch, die Rolle eines Mannes zu spielen, der es gewohnt war, Frauen zu unterwerfen.

⁸ *Le Rouge et le Noir*, 427. – Bin ich auch all dem gerecht geworden, was ich mir selbst schuldig bin? Habe ich meine Rolle gut gespielt?

⁹ Zur Zitathäufigkeit von Stendhals Romanen vgl. Franziska Meier, *Leben im Zitat. Zur Modernität der Romane Stendhals*, Tübingen 1993. Vgl. auch Volker Roloff, „Le Rouge et le Noir als Lektüreroman: soziale, imaginäre und literarische Rollenspiele“, in: Anja Bandau/Andreas Gelz/Susanne Kleinert/Sabine Zangenfeind (Hg.), *Korrespondenzen. Literarische Imagination und kultureller Dialog in der Romania*, Tübingen 2000, 139–155.

¹⁰ *Le Rouge et le Noir*, 497.

¹¹ *Le Rouge et le Noir*, 471. – Die Sprache wurde dem Menschen gegeben, um seine Gedanken zu verbergen.

¹² *Le Rouge et le Noir*, 426. – Julien vergaß seine eitlen Pläne und kehrte zu seiner natürlichen Rolle zurück.

Rénal macht Julien eine mehrtägige Wanderung durch die Berge. Das Ziel dieser Wanderung ist ein Besuch bei seinem Freund Fouqué. Bevor er jedoch bei seinem Freund ankommt, entdeckt er auf einem Berg eine Höhle. Diese Höhle dient ihm als vorübergehender Rückzugsraum:

Il découvrit une petite grotte au milieu de la pente presque verticale d'un des rochers. Il prit sa course, et bientôt fut établi dans cette retraite. Ici, dit-il avec des yeux brillants de joie, les hommes ne sauraient me faire de mal. Il eut l'idée de se livrer au plaisir d'écrire ses pensées, partout ailleurs si dangereux pour lui. Une pierre carrée lui servait de pupitre. Sa plume volait: il ne voyait rien de ce qui l'entourait. Il remarqua enfin que le soleil se couchait derrière les montagnes éloignées du Beaujolais.¹³

In dieser Höhle sucht und findet Julien Zuflucht vor den Menschen, was in ihm ein großes Glücksgefühl auslöst. Die Höhle ist auf einem Berg, also einem erhabenen, von der Alltagswelt entfernten Ort gelegen. Von dort aus kann Julien das ganze Panorama der Landschaft überblicken und alle sich möglicherweise nähernden Menschen von weitem schon sehen. Er verfügt über einen panoramatischen Blick, ist aber selbst fremden Blicken entzogen, „[c]aché comme un oiseau de proie“.¹⁴ In der Höhle nun verspürt er den spontanen Impuls, seine Gedanken aufzuschreiben. Dies erklärt sich dadurch, dass er diese normalerweise gegenüber der Außenwelt verborgen halten muss. Nur hier oben in der Zurückgezogenheit der Höhle als Mußeraum kann er ehrlich das niederschreiben, was er wirklich denkt. Im Schreibakt entzieht er sich der Außenwelt. Er taucht gewissermaßen in eine zweite, durch die Schrift konstituierte Wirklichkeitsebene ein. Nachdem er das Schreiben beendet hat und wieder in die Wirklichkeit zurückgekehrt ist, stellt er fest, dass die Sonne mittlerweile untergeht; da beschließt er noch länger in der Höhle zu verweilen, denn er ist dort glücklicher als je zuvor in seinem Leben („plus heureux qu'il ne l'avait été de la vie“).¹⁵ Er versinkt in einenträumerischen Zustand, ist „agité par ses rêveries“.¹⁶ Allerdings ist es bei ihm anders als bei Rousseau. Seine „rêveries“ beziehungsweise, wie es an derselben Stelle auch heißt, seine „contemplation“ ist kein selbstgenügsamer Zustand, sondern er projiziert sich in seinen Träumereien in eine imaginäre Zukunft, in der er noch größere Ziele zu erreichen hofft, um seinen Ehrgeiz zu stillen.

¹³ *Le Rouge et le Noir*, 414. – Er entdeckte eine kleine Höhle in der Mitte der beinahe senkrecht ansteigenden Wand eines der Felsen. Er stieg hinauf und hatte sich bald in diesem Rückzugsraum eingerichtet. Hier, sagte er mit vor Freude glänzenden Augen, können die Menschen mir nichts Böses antun. Es kam ihm in den Sinn, sich dem Vergnügen hinzugeben, seine Gedanken aufzuschreiben, was überall sonst für ihn so gefährlich gewesen wäre. Ein viereckiger Stein diente ihm als Schreibpult, seine Feder flog dahin: Er sah nichts von dem, was ihn umgab. Schließlich bemerkte er, dass gerade die Sonne hinter den entfernten Bergen des Beaujolais unterging.

¹⁴ *Le Rouge et le Noir*, 413. – [...] verborgen wie ein Raubvogel.

¹⁵ *Le Rouge et le Noir*, 414.

¹⁶ Ebd. – [...] von seinen Träumereien aufgewühlt.

In dieser Schlüsselstelle seines Romans zitiert Stendhal also topische Elemente der Mußesituation, wie sie etwa durch Rousseau, dessen *Nouvelle Héloïse* der Protagonist ja auswendig rezitieren kann, bekannt sind. Allerdings wird die Mußesituation hier als Ausdruck von Juliens grundlegender Unfähigkeit zur Muße verwendet. Der Rückzug in die Höhle in erhabener Position ist eher ein momentanes Nachlassen des Drucks, unter dem Julien normalerweise steht und der ihn zwingt, seine wahren Überzeugungen und Empfindungen zu verbergen. Die *rêverie* ist nicht ein grundsätzlich anderer Zustand, in dem das Ich zu sich selbst finden würde, sondern sie fügt sich ein in die Ehrgeizlogik von Julien Sorel. Dementsprechend ist es nur konsequent, dass Julien das Produkt seines Schreibakts sofort wieder vernichtet, um nur ja keine verräterischen Spuren von sich zu hinterlassen: „Avant de quitter la petite grotte, Julien alluma du feu et brûla avec soin tout ce qu'il avait écrit.“¹⁷

Doch ist damit Juliens Geschichte noch lange nicht zu Ende; er wird andere Spuren als ein Schriftsteller hinterlassen. Und auch dabei wird wieder die Muße relevant sein. Kurz vor der Vollendung von Juliens sozialem Aufstieg durch die geplante Heirat mit Mathilde de La Mole und die damit verbundene Erhebung in den Adelsstand erhält Mathildes Vater einen Brief von Madame de Rénal, in dem Julien als eiskalter Strateg, Verführer und Heuchler dargestellt wird. Nachdem er diesen Brief gelesen hat, begibt Julien sich nach Verrières und schießt mit einer Pistole auf Madame de Rénal. Er wird verhaftet und ins Gefängnis gebracht: Dort erfährt er, dass seine ehemalige Geliebte, von der er glaubt, er habe sie getötet, wider Erwarten doch noch lebt. In der Zurückgezogenheit des Gefängnisses, einer „jolie chambre à cent quatre-vingts marches d'élévation“,¹⁸ erlebt Julien nun einen grundlegenden Wandel. Sein früherer Ehrgeiz, der all seine Handlungen bestimmt hat, ist verschwunden. Er ist glücklich und erleichtert darüber, dass sein Racheakt Madame de Rénal nicht getötet hat, und in der Einsamkeit des Gefängnisses ist es ihm nun erstmals möglich, sich über sich selbst Rechenschaft abzulegen und den Sinn seines Lebens völlig neu zu definieren:

L’ambition était morte en son cœur, une autre passion y était sortie de ses cendres; il l’appelait le remords d’avoir assassiné Mme de Rénal. / Dans le fait, il en était éperdument amoureux. Il trouvait un bonheur singulier quand, laissé absolument seul et sans crainte d’être interrompu, il pouvait se livrer tout entier au souvenir des journées heureuses qu’il avait passées jadis à Verrières ou à Vergy. Les moindres incidents de ces temps trop rapidement envolés avaient pour lui une fraîcheur et un charme irrésistibles. Jamais il ne pensait à ses succès de Paris; il en était ennuyé.¹⁹

¹⁷ Ebd. – Bevor er die kleine Höhle verließ, entzündete Julien ein Feuer und verbrannte sorgfältig alles, was er geschrieben hatte.

¹⁸ *Le Rouge et le Noir*, 763. – [...] eines hübschen Zimmers, welches auf einer Höhe von 180 Stufen gelegen war.

¹⁹ *Le Rouge et le Noir*, 771 f. – Der Ehrgeiz in seinem Herzen war erloschen, eine andere Leidenschaft war aus seiner Asche hervorgegangen; er nannte sie die Gewissensbisse darüber, dass er Madame de Rénal ermordet habe. / In der Tat war er hoffnungslos in sie ver-

Der Tathmensch Julien Sorel, dessen bisheriges Leben fast ausschließlich aus Plänen, Handlungen, Strategien, Ehrgeiz und Verstellung bestand, ist nun gezwungen, genermaßen von jeder Handlungsmöglichkeit abgeschnitten, und es bleibt ihm nichts anderes zu tun, als im Medium der Erinnerung sein Leben neu zu interpretieren. Erstaunlicherweise ist er, trotz der selbstbewirkten Zerstörung seines bisherigen Lebensentwurfs und trotz der ihm drohenden Todesstrafe, einem Zustand, den er immer erstrebte, aber niemals erreichen konnte, so nahe wie niemals zuvor: dem des Glücklichseins. In der Erinnerung erscheint ihm jene Zeit, die er in Verrières mit Madame de Rénal verbrachte und in der er noch ein obskurer Hauslehrer war, als Zeit des Glücks und der Erfüllung, während die Zeit in Paris, in der sich alle seine ehrgeizigen Aufstiegspläne beinahe vollständig verwirklicht haben, ihn nun rückwirkend langweilt.

Julien ist zwar nicht der Erzähler des Romans, doch lässt ihn die erzwungene Muße des Gefängnisses, jene Phase zwischen dem Aktivismus eines ehrgeizigen Aufsteigerlebens und der am Ende ausgesprochenen und vollzogenen Todesstrafe, zu einer Selbstreflexion gelangen, in der er den Sinn seines Lebens retrospektiv begreift, und zwar dergestalt, dass er erstens seine Schuld anerkennt, zweitens sich selbst gesellschaftlich verorten kann und drittens das Glück in der Erinnerung und der Erleichterung über das Überleben Madame de Rénals findet. Durch die Erinnerung und die Selbstanalyse in seiner Verteidigungsrede vor Gericht übernimmt er auch partiell die Funktion eines (binnenfiktionalen) Erzählers, die er übrigens zuvor auch schon in einigen zum Teil in Form von inneren Monologen formulierten Reflexionen innegehabt hatte. In seiner Verteidigungsrede, in der er seine Schuld ohne Wenn und Aber einräumt, sagt er, dass das über ihn zu sprechende und an ihm zu vollziehende Todesurteil Ausdruck einer Klassenjustiz sei, die ihn als einen von ganz unten kommenden Aufsteiger dafür bestrafen wolle, dass er es gewagt habe, zu den besseren Kreisen dazugehören zu wollen. Diese Deutung erschöpft zwar nicht das Sinnpotential des komplexen und vielschichtigen Romans, sie steht aber auch keineswegs im Gegensatz zu dem durch die Logik des Romans erzeugten Netz von Bedeutungen.

Ganz am Ende seines Lebenswegs erinnert sich der zum Tode verurteilte Julien an die oben erwähnte Felshöhle auf dem Berg, in der er seine Gedanken aufgeschrieben, das Geschriebene dann aber wieder vernichtet hatte. Gegenüber seinem Freund Fouqué, dessen Wohnsitz ja auch das Ziel seiner damaligen Reise gewesen war, äußert er nun den Wunsch, dass er in dieser Höhle bestattet werden möge. Fouqué sorgt für die Erfüllung dieses letzten Wunsches. Nach seiner Enthauptung wird Juliens Leichnam in der Höhle bestattet, die zum reich

liebt. Er erlebte ein einzigartiges Glück, wenn er, völlig alleingelassen und ohne die Befürchtung, unterbrochen zu werden, sich voll und ganz der Erinnerung an die glücklichen Tage, die er einst in Verrières oder in Vergy verbracht hatte, hingeben konnte. Die winzigsten Vorfälle jener allzu rasch verflogenen Tage besaßen für ihn eine unwiderstehliche Frische und einen ebensolchen Zauber. Niemals dachte er an seine Pariser Erfolge; sie langweilten ihn.

geschmückten Grabmal umfunktioniert wird: „Par les soins de Mathilde, cette grotte sauvage fut ornée de marbres sculptés à grands frais, en Italie“.²⁰ In seiner Erinnerung an die Aufenthalte in der Höhle hebt Julien im Gespräch mit Fouqué seinen damaligen Ehrgeiz hervor: „Plusieurs fois je te l’ai conté; retiré la nuit dans cette grotte, et ma vue plongeant au loin sur les plus riches provinces de France, l’ambition a enflammé mon cœur: alors c’était ma passion...“²¹ Jetzt aber ist die „ambition“ nur noch eine erinnerte, Julien hat keinen Ehrgeiz mehr. Er hat sich mit seinem Todesurteil abgefunden und in der Mußesituation des Gefängnisses paradoxerweise seine Freiheit gefunden. Durch die Verklammerung der Höhlenepisode mit dem Schluss werden zwei unterschiedliche Erfahrungen der Muße miteinander kontrastiert. Einmal ist es die Erfahrung einer gescheiterten Muße in Freiheit, das andere Mal die einer glückenden Muße in Gefangenschaft. Das Gefängnis als Heterotopie²² wird zu einem Ort, an dem authentische Muße für den rastlosen und ehrgeizigen Julien Sorel erstmals möglich wird. Aus dieser Mußeerfahrung heraus erfolgt eine Reinterpretation seiner Geschichte, das heißt Muße und ‚Sinnmachen‘ durch Erzählen gehen hier eine fundamentale poetologische Verbindung ein.

9.2 Die Mußesituation als Keimzelle der Autobiographie (*Vie de Henry Brulard*)

Auch in seiner autobiographischen Schrift mit dem Titel *Vie de Henry Brulard* führt Stendhal eine explizite Reflexion über den Zusammenhang von Muße und Schreiben. Der Entschluss, einen Erinnerungstext über sein eigenes Leben zu verfassen, entsteht in einer ganz konkreten, räumlich und zeitlich fixierbaren Situation, welche zu Beginn des Textes ausführlich dargestellt wird. Der Ich-Erzähler befindet sich am 16. Oktober 1832 in Rom auf einem Hügel, dem Gianicolo. Stendhal war zu dieser Zeit französischer Botschafter in Civitavecchia, das heißt er führte das Leben eines in Staatsdiensten Beschäftigten (*negotium*). Sein eigentliches Interesse allerdings gilt, wie sich schnell herausstellt, einerseits der (meist unglücklichen) Liebe zu Frauen und andererseits der Liebe zu Kunst und Literatur. Mit folgenden Worten beginnt der Text:

²⁰ *Le Rouge et le Noir*, 805. – Durch Mathildes Bemühungen wurde diese wilde Höhle mit wertvollen Marmorskulpturen aus Italien geschmückt.

²¹ *Le Rouge et le Noir*, 804. – Mehrmals habe es dir erzählt; ich hatte mich in der Nacht in diese Höhle zurückgezogen und ließ meinen Blick in die Ferne über die reichen Provinzen Frankreichs schweifen. Dabei wurde mein Herz vom Ehrgeiz entflammt. Das war damals meine Leidenschaft.

²² Vgl. hierzu Rainer Warning, „Gefängnisheterotopien bei Stendhal“, in: Günter Figal/Hans W. Hubert/Thomas Klinkert (Hg.), *Die Raumzeitlichkeit der Muße*, Tübingen 2016, 207–221.

Je me trouvais ce matin, 16 octobre 1832, à San Pietro in Montorio, sur le mont Janicule, à Rome, il faisait un soleil magnifique. Un léger vent de sirocco à peine sensible faisait flotter quelques petits nuages blancs au-dessus du mont Albano, une chaleur délicieuse régnait dans l'air, j'étais heureux de vivre.²³

Wie Julien Sorel, so befindet sich auch Stendhal-Brulard auf einem erhöhten Standpunkt, wenngleich dieser nicht von Gefängnismauern umgeben ist. Der erhöhte Standpunkt aber ist ein immer wiederkehrendes Merkmal in Stendhals Werken – man denke an Juliens oben analysierten Aufenthalt in der auf einem Berg gelegenen Höhle, die explizit als „retraite“ bezeichnet wird;²⁴ man denke auch an Fabrice del Dongos erzwungenen Aufenthalt in einem Gefängnis, der sogenannten Tour Farnèse bei Parma (*La Chartreuse de Parme*). Der Erfinder dieser Protagonisten, Henri Beyle, zeigt sich dem Leser in seinem autobiographischen Text, *Vie de Henry Brulard*, nun also ebenfalls programmatisch auf einem erhöhten Standpunkt und weist darauf hin, dass sich an diesem Ort ein Glücksgefühl einstellt: „j'étais heureux de vivre“. Der Blick des Betrachters schweift über Rom und seine Umgebung mit den Orten Frascati und Castel Gandolfo. Er erblickt verschiedene Gebäude, z.B. die Villa Aldobrandini oder das Castel San Pietro, und seine Wahrnehmungen verbinden sich mit Erinnerungen an Kunstwerke, aber auch an persönliche Erlebnisse. Verschiedene Zeitordnungen überlagern sich und können gleichzeitig mittels der synthetisierenden Erinnerung evoziert werden:

Toute la Rome ancienne et moderne, depuis l'ancienne voie Appienne avec les ruines de ses tombeaux et de ses aqueducs jusqu'au magnifique jardin de Pincio bâti par les Français, se déploie à la vue. / Ce lieu est unique au monde, me disais-je en rêvant, et la Rome ancienne malgré moi l'emportait sur la moderne, tous les souvenirs de Tite-Live me revenaient en foule. Sur le mont Albano à gauche du couvent j'apercevais les prés d'Annibal.²⁵

²³ Stendhal, *Vie de Henry Brulard*. Édition établie sur le manuscrit, présentée et annotée par Béatrice Didier, Paris 1973, 27. – An jenem Morgen, es war der 16. Oktober 1832, befand ich mich bei der Kirche San Pietro in Montorio, auf dem Gianicolo-Hügel in Rom; es herrschte strahlender Sonnenschein. Ein leichter, kaum spürbarer Scirocco ließ einige kleine weiße Wolken über den Albaner Bergen schweben; die Luft war angenehm warm; ich war glücklich. – Anna Karina Sennefelder, „*Otium*, mémoire du lieu et écriture de soi. Le cas Henry Brulard“, in: *Recherches & Travaux* 88 (2016), 51–70 weist darauf hin, dass die reale Situation, in der Stendhal sich zur Niederschrift seiner Autobiographie entschlossen hat, nicht mit der im Text beschriebenen Situation auf dem Gianicolo-Hügel koinzidiert. Es handelt sich also um eine stilisierte Muße- und Schreibsituation.

²⁴ *Le Rouge et le Noir*, 96.

²⁵ *Vie de Henry Brulard*, 27 f. – Das ganze antike und moderne Rom, von der antiken Via Appia mit den Ruinen ihrer Gräber und Aquädukte bis hin zum prächtigen Pincio, den die Franzosen erbaut haben, bietet sich dem Blick dar. / Dieser Ort ist einzigartig auf der Welt, sagte ich träumend zu mir selbst, und das antike Rom war gegen meinen Willen stärker als das moderne, alle Erinnerungen an meine Titus-Livius-Lektüre kamen mir wieder in den Sinn. Auf dem Monte Albano erblickte ich links vom Kloster die Wiesen des Hannibal.

Der Blick des Kunstliebhabers und Kenners der Geschichte ist getragen von Bewunderung und verbindet sich mit einer Flut von Erinnerungen an Erlebtes und auch an Gelesenes („tous les souvenirs de Tite-Live me revenaient en foule“). Mußeraum, Reflexion, Wahrnehmung und Lektüre gehen eine enge Verbindung ein. In den Fokus der vom Betrachter evozierten Erinnerungen rückt sodann ein Gemälde von Raffael, welches einst sich an diesem Ort befunden hat, jetzt aber im Vatikan verborgen gehalten wird. Dieses Gemälde war 250 Jahre lang an dem Ort, an dem Stendhal sich jetzt befindet, anwesend. Die wiederholte Nennung der „deux cent cinquante ans“ führt sodann zu „cinquante ans“, dem bevorstehenden 50. Geburtstag des Autors. Das Schweifen seiner Gedanken führt ihn also zu sich selbst zurück und zu einer Reflexion über sein Leben:

Je me suis assis sur les marches de San Pietro et là j'ai rêvé une heure ou deux à cette idée. Je vais avoir cinquante ans, il serait bien temps de me connaître. Qu'ai-je été, que suis-je, en vérité je serais bien embarrassé de le dire.²⁶

Wie wir das von der Romantik her kennen, ist das Ich auch bei Stendhal sich selbst ein Rätsel. Um Antworten auf die zitierten Fragen geben zu können, entschließt sich der Autor, über sich selbst zu schreiben. Das Schreiben ist allerdings nicht der erste Gedanke, den er hat. Zunächst fragt er sich, ob er sich an bestimmte Freunde wenden könnte, die ihm Auskunft über ihn geben könnten. Erst nachdem ihm klar geworden ist, dass er über seine vielen unglücklichen Liebesbeziehungen mit niemandem gesprochen hat und somit niemand wirklich weiß, wie er ist und was ihn innerlich umtreibt, erkennt er, dass es angebracht wäre, sein Leben aufzuschreiben:

[...] je devrais écrire ma vie, je saurai peut-être enfin, quand cela sera fini dans deux ou trois ans, ce que j'ai été, gai ou triste, homme d'esprit ou sot, homme de courage ou peureux, et enfin au total heureux ou malheureux, je pourrai faire lire ce manuscrit à di Fiori.²⁷

Das Schreiben erscheint somit als ein Mittel der Erkenntnisfindung. Allerdings stellt sich das Problem der Ichbezogenheit des autobiographischen Schreibens. Als Negativbeispiel verweist Stendhal auf Chateaubriand, der viel zu oft „Ich“ sage und dadurch dem Leser schlechte Laune bereite. „Er“ zu sagen statt „Ich“, sei jedoch auch keine geeignete Lösung, weil man dann die inneren Bewegungen der Seele nicht glaubwürdig mitteilen könne. Die Situation der Muße führt also

²⁶ *Vie de Henry Brulard*, 28. – Ich setzte mich auf die Stufen von San Pietro und dort sinnierte ich eine oder zwei Stunden lang über diese Idee. Ich werde bald fünfzig und es wäre an der Zeit, dass ich mich kennenernte. Was bin ich gewesen, was bin ich; es fiele mir wahrlich schwer, dies zu sagen.

²⁷ *Vie de Henry Brulard*, 30. – [...] ich sollte mein Leben aufschreiben; dann weiß ich vielleicht, wenn ich in zwei oder drei Jahren damit fertig bin, endlich, was ich gewesen bin, fröhlich oder traurig, geistreich oder stumpfsinnig, mutig oder ängstlich, und schließlich insgesamt glücklich oder unglücklich; dieses Manuskript werde ich dann di Fiori zu lesen geben können.

den Autor zu einem konkreten Schreibprojekt und damit auch gleich zu einer Reflexion über die Schwierigkeiten des Schreibens. Diese Schwierigkeiten beruhen nicht nur auf der genannten erzähltechnischen Problematik, sondern haben auch damit zu tun, dass Stendhal für ein Publikum schreiben möchte, das es, wie er vermutet, erst in ferner Zukunft geben wird. Er denkt in größeren Zeitdimensionen, ganz in Übereinstimmung mit der eingangs erwähnten Tatsache, dass bei seiner Betrachtung Roms vor allem die älteren Zeiten auf ihn wirken. Wer ein Kunstwerk schafft, verbindet damit ja immer auch die Hoffnung, etwas Zeitüberdauerndes zu hinterlassen, für das man sich auch in 50 oder 100 Jahren noch interessieren mag. Allerdings ist der Geschmack des Publikums wandelbar, und es fällt schwer, sich vorzustellen, was ein Leser des Jahres 1880 an einem um 1830 geschriebenen Text noch interessant finden mag. Für Stendhal ergibt sich aus dieser Ungewissheit die Schlussfolgerung, dass es sinnvoll sei, nichts als die Wahrheit zu schreiben. Wie aber schreibt man die Wahrheit?

Mais combien ne faut-il pas de précautions pour ne pas mentir! / Par exemple au commencement du premier chapitre, il y a une chose qui peut sembler une habillerie: non, mon lecteur, je n'étais point soldat à Wagram en 1809.²⁸

Hier greift der Text, kaum dass er begonnen hat, also schon rekursiv auf seinen eigenen Beginn zurück und korrigiert eine dort gegebene missverständliche autobiographische Information, welche sich auf die Schlacht von Wagram (1809) bezieht, einen der größten Triumphe der napoleonischen Armee. Der betreffende Satz lautet wie folgt: „Je vois parfaitement le mur blanc qui marque les réparations faites en dernier lieu par le prince F[rançois] Borghèse, celui-là même que je vis à Wagram colonel d'un régiment de cuirassiers, le jour où M. de Noue, mon ami, eut la jambe emportée.“²⁹ Die bloße Erwähnung des Ortsnamens Wagram lässt jeden Leser sofort an die mit diesem Ortsnamen verbundene Schlacht denken. Damit legt der Text die Vermutung nahe, dass der Verfasser selbst als Soldat oder Offizier an der Schlacht teilgenommen habe, denn wie sonst hätte er dort den Fürsten François Borghèse sehen können? Wie Stendhal nun aber erläutert, hat er damit die historische Wahrheit ein wenig verändert, denn er war zwar Leutnant im sechsten Dragoner-Regiment, hat aber 1803 seinen Dienst quittiert. Wenn er dennoch mithilfe einer zweideutigen Formulierung so tut, als habe er an der Schlacht von Wagram teilgenommen, dann handelt es sich, wie er erläu-

²⁸ *Vie de Henry Brulard*, 32. – Welche Vorsichtsmaßnahmen muss man nicht ergreifen, um zu verhindern, dass man lügt! / Zum Beispiel steht zu Beginn des ersten Kapitels etwas, das wie Aufschneiderei erscheinen mag: Nein, lieber Leser, ich war nicht als Soldat 1809 in Wagram dabei.

²⁹ *Vie de Henry Brulard*, 27. – Ich sehe genau die weiße Mauer, welche die zuletzt vom Fürsten François Borghèse veranlassten Reparaturarbeiten markiert, demselben, den ich in Wagram als Oberst eines Kürassier-Regiments sah, an jenem Tag, an dem Monsieur de Noue, mein Freund, sein Bein verlor.

tert, um eine um 1835 gesellschaftlich zulässige Lüge beziehungsweise Beschönigung:

Il faut que vous sachiez que quarante-cinq ans avant vous il était de mode d'avoir été soldat sous Napoléon. C'est donc aujourd'hui, 1835, un mensonge tout à fait digne d'être écrit que de faire entendre indirectement et sans mensonge absolu (*jesuitico more*) qu'on a été soldat à Wagram.³⁰

Nach seinem Ausscheiden aus der Armee führte der Verfasser zunächst das müßiggängerische Leben eines angehenden Künstlers, der viele Bücher liest (u.a. von La Bruyère, Montaigne, Rousseau, Alfieri, Shakespeare) und die Absicht hat, Komödien wie Molière zu schreiben und mit einer Schauspielerin zusammenzuleben. Die Schlacht von Wagram hat er dann als „adjoint aux commissaires des Guerres“ erlebt, also als Angehöriger der Militärverwaltung.

Im ersten Kapitel seines autobiographischen Textes führt Stendhal somit eine Reflexion über die Bedingungen und Möglichkeiten des autobiographischen Schreibens, über die Frage nach der Wahrheit und Wahrhaftigkeit von Aussagen, die ja innerhalb des für Autobiographien grundlegenden Authentizitätspaktes unhintergehbar sind; er lässt diese Reflexion sich aus einer topischen Mußesituation heraus entwickeln. Erneut können wir also festhalten, dass es eine offenbar geradezu strukturelle Affinität zwischen der Mußesituation als einer zeitlichen und räumlichen Enthobenheit und dem Erzählen beziehungsweise Schreiben gibt.

Die *Vie de Henry Brulard* ist sogar durchgängig gekennzeichnet durch eine Reflexion über die Möglichkeiten und Bedingungen des (autobiographischen) Erzählers. So wie in den eben erwähnten Passagen des Textbeginns über die Relativität der Wahrheit nachgedacht wird, kommt es an anderen Stellen zu grundlegenden und sehr radikalen Erwägungen bezüglich der grundsätzlich fragwürdigen Authentizität von Erinnerungen. Dies sei hier kurz am Beispiel des 45. Kapitels erläutert, welches der Überquerung des Großen Sankt Bernhard durch napoleonische Truppen gewidmet ist. Im Rückblick stellt der Erzähler die Situation als gefährlich für das erlebende Ich dar, welches damals 17 Jahre alt war und körperlich nicht hinreichend vorbereitet auf eine solche Strapaze. Er habe „les nerfs délicats et la peau sensible d'une femme“³¹ gehabt. Dennoch ist er sich der Gefahren nicht bewusst, sondern empfindet im Gegenteil Freude und Vergnügen beim Aufstieg auf den Berg. Seine Gedanken sind bei der Literatur. So erinnert er sich an Rousseau und seine Darstellung der Schweizer Berge; seine „rêveries héroïques“ werden gespeist aus seiner Lektüre von Ritterromanen. Sie sind „ba-

³⁰ *Vie de Henry Brulard*, 33. – Sie müssen wissen, dass es fünfundvierzig Jahre vor Ihrer Zeit Mode war, unter Napoleon als Soldat gedient zu haben. Es ist also heute, im Jahr 1835, eine vollkommen aufschreibenswerte Lüge, dass man indirekt und ohne absolute Lüge (*jesuitico more*) zu verstehen gibt, dass man als Soldat in Wagram dabei war.

³¹ *Vie de Henry Brulard*, 416. – [...] die schwachen Nerven und die empfindliche Haut einer Frau.

sées sur les caractères de Ferragus et de Rinaldo“.³² Diese heroischen Ideale brechen sich allerdings an der Erfahrung einer Wirklichkeit, in der die Fußsoldaten alles andere als heroisch sind und stattdessen die vorbereitenden Kavalleristen neidvoll beschimpfen.

Allerdings stellt sich für den Erzähler die Frage, woran genau er sich erinnert. So schreibt er: „Je ne me rappelle pas tout cela, mais je me rappelle mieux de dangers postérieurs, quand j'étais bien plus rapproché de 1800, par exemple, à la fin de 1812 dans la marche de Moscou à Königsberg.“³³ Wenn an dieser Stelle noch Erinnerungen unterschiedlicher Klarheit und Intensität einander gegenüber gestellt werden, die sich beide auf reale Ereignisse beziehen, nur unterschiedlich gut erhalten sind, so kommt es kurz darauf zu einer Konkurrenz von Erinnerungen ersten Grades und Erinnerungen zweiten Grades an ein- und dieselbe Ereignissequenz. So berichtet der Erzähler, wie die Einheit während des Aufstiegs in einem Hospiz eingekehrt sei, in dem jeder Soldat ein Gläschen Wein erhalten habe. Allerdings ist seine Erinnerung daran unvollständig: „Je n'ai de mémoire que du vin, et sans doute on y joignit un morceau de pain et de fromage. Il me semble que nous entrâmes, ou bien les récits de l'intérieur de l'hospice qu'on me fit produisirent une image qui depuis trente-six ans a pris la place de la réalité.“³⁴ Die Erinnerung ist also einerseits fragmentarisch und selektiv, andererseits wird sie überlagert von Erinnerungen zweiten Grades, die die ursprünglichen Erinnerungen ersetzen. Dies wird für den aufrichtigen Erzähler seiner Lebensgeschichte, welcher Stendhal sein möchte, zum deontologischen Problem: „Voilà un danger de mensonge que j'ai aperçu depuis trois mois que je pense à ce véridique journal“.³⁵ Solche die Primärerinnerungen substituierenden Erinnerungen zweiten Grades können auch durch erst sehr viel später wahrgenommene Bilder erzeugt werden. Als Stendhal später eine Radierung erblickte, auf der der Abstieg vom Großen Sankt Bernhard mimetisch dargestellt wurde, hat die Erinnerung an dieses Bild seine ursprüngliche Erinnerung verdrängt: „Mon souvenir n'est plus que la gravure.“³⁶ So sehr verschiebt sich für den rückblickenden Erzähler das Koordinatensystem aus Wahrnehmung, primärer und sekundärer Erinnerung, dass er

³² *Vie de Henry Brulard*, 417. – [...] beruhend auf den Charakteren Ferragus und Rinaldo.

³³ *Vie de Henry Brulard*, 418. – An all das kann ich mich nicht mehr erinnern, aber ich kann mich besser an spätere Gefahren erinnern, als ich dem Jahr 1800 noch sehr viel näher war, zum Beispiel Ende 1812 während des Marsches von Moskau nach Königsberg.

³⁴ *Vie de Henry Brulard*, 418 (Hervorh. im Text). – Ich kann mich nur an den Wein erinnern, und vermutlich war er von einem Stück Brot und Käse begleitet. Mir scheint, dass wir hineingegangen sind oder aber die Erzählungen vom Inneren des Hospizes, die ich gehört habe, erzeugten in mir ein Bild, welches seit 36 Jahren *an die Stelle der Wirklichkeit getreten ist*.

³⁵ *Vie de Henry Brulard*, 418. – Das ist eine Gefahr zu lügen, die ich in den letzten drei Monaten, in denen ich an dieses aufrichtige Tagebuch denke, wahrgenommen habe.

³⁶ *Vie de Henry Brulard*, 418 (Hervorh. im Text). – Meine Erinnerung ist *nur noch* diese Radierung.

sich eingestehen muss, es sei unmöglich, seine authentischen Empfindungen in der damaligen Situation wiederzugeben. Er müsste sie romanhaft neu erfinden: „Je serais obligé de faire du roman et de chercher à me figurer ce que doit sentir un jeune homme de dix-sept ans, fou de bonheur en s'échappant du couvent, si je voulais parler de mes sensations d'Étouffes au fort de Bard.“³⁷ Insofern dekonstruiert Stendhal in der *Vie de Henry Brulard* die Opposition zwischen Autobiographie und Roman. Unsere Analyse hat ergeben, dass sowohl in seinem Roman *Le Rouge et le Noir* als auch in seinem autobiographischen Text *Henry Brulard* Muße und Erzählen einen zentralen Nexus bilden, der einer je unterschiedlich perspektivierten Reflexion über das Erzählen Vorschub leistet.

³⁷ *Vie de Henry Brulard*, 421. – Ich müsste mir etwas ausdenken und versuchen, mir vorzustellen, was ein junger Mann von 17 Jahren wohl fühlt, wenn er rasend vor Glück dem Kloster entflieht, wollte ich in der Festung von Bard von meinen Empfindungen sprechen, die ich in Étouffes hatte.

10. Adalbert Stifter: *Der Nachsommer*

10.1 Ereignisarmut und Erzähldynamik

Adalbert Stifter lebte von 1805 bis 1868. Sein 1857, im selben Jahr wie Flauberts *Madame Bovary*, erschienener Roman *Der Nachsommer*,¹ der trotz seiner immensen Länge (in der hier zugrundgelegten Ausgabe umfasst der Text 836 Seiten) die Gattungsbezeichnung „Eine Erzählung“ trägt, knüpft an bedeutende deutschsprachige Texte aus der Goethezeit an: So greift er das Modell des Bildungsromans (*Wilhelm Meister*) ebenso wie *Heinrich von Ofterdingen* von Novalis auf, nicht ohne diese Modelle entscheidend zu transformieren. Nachweisbar sind auch Bezüge zu Goethes *Wahlverwandtschaften*, zu Jean Paul, Ludwig Tieck oder Wilhelm von Humboldt.² Trotz solcher Anknüpfungen handelt es sich allerdings um einen radikal innovativen Text, der im Grunde keine echten Vorfäuser besitzt.

Das Außergewöhnliche dieses Textes besteht im Wesentlichen darin, dass die Ereignishaftigkeit der erzählten Handlung extrem reduziert wird. Man könnte etwas überzeichnet behaupten, der Text habe gar keine Handlung – beziehungsweise die Handlung lässt sich in wenigen Worten zusammenfassen: Ein junger Mann namens Heinrich Drendorf, Sohn eines Kaufmanns, interessiert sich für Wissenschaft und erkundet in sommerlichen Wanderschaften die österreichische Berglandschaft. Er beschäftigt sich insbesondere mit Geologie und Mineralogie und verbringt die Winter im Vaterhaus mit Lektüre und Theaterbesuchen usw. Bei einer seiner Wanderungen in den Bergen wird er von einem herannahenden Unwetter überrascht und sucht auf dem Anwesen eines Anwohners Zuflucht. Der Hausherr, dessen Namen – wie übrigens auch den des Protagonisten – man erst sehr viel später erfährt (er heißt Freiherr von Risach), nimmt ihn freundlich auf, erklärt ihm aber, dass das von ihm befürchtete Unwetter nicht

¹ Die Erwähnung Flauberts erfolgt hier nicht aus Gründen bloßer chronologischer Koinzidenz, sondern man kann durchaus grundlegende epistemologische und poetologische Gemeinsamkeiten zwischen Stifter und Flaubert erkennen. Vgl. dazu Thomas Klinkert, „Les effets narratifs de la science dans la littérature: Stifter et Flaubert“, in: *Épistémocritique* 14 (automne 2014), <http://www.epistemocritique.org/spip.php?article394&lang=fr>.

² Adalbert Stifter, *Der Nachsommer*, hg. v. Benedikt Jeßing, Stuttgart 2005, Nachwort, 860–901, hier 865–869. Zu Novalis vgl. etwa Edmund Godde, *Stifters „Nachsommer“ und der „Heinrich von Ofterdingen“*, Bonn 1960, zu Goethe siehe Waltraud Fritsch-Rößler, „Stifters *Nachsommer* und Goethes *Wahlverwandtschaften*. Identität und Variation“, in: *Adalbert-Stifter-Institut* 2 (1995), 42–73. Den Bezug zum Bildungsroman diskutiert kritisch Matthias Mayer, *Adalbert Stifter. Erzählen als Erkennen*, Stuttgart 2001, 150 ff.

zum Ausbruch kommen werde. Diese Vorhersage bestätigt sich. Heinrich verbringt fortan jedes Jahr einige Wochen und Monate auf Risachs Anwesen und lernt vieles über Kunst, Gartenbau, Naturaliensammlungen, Wissensordnungen etc. kennen. Nach langer Zeit begegnet er einer jungen Frau namens Natalie, die er einst flüchtig bei einem Theaterbesuch erblickt hatte, wieder und verliebt sich in sie. Ganz am Ende des Romans erzählt Risach ihm seine Lebensgeschichte, in deren Zentrum eine unglückliche Liebesbeziehung steht, die von Ferne an Rousseaus *Nouvelle Héloïse* erinnert. Risach wurde als junger Mann Hauslehrer bei einer vornehmen Familie und verliebte sich in Mathilde, die Tochter des Hauses. Diese Beziehung wurde jedoch von den Eltern behindert, was schließlich zur Trennung der Liebenden führte. Jahrzehnte später ist er Mathilde wiederbegegnet und lebt nun als ihr Nachbar auf dem Anwesen. Die späte freundschaftliche Beziehung ist der „Nachsommer“ ihrer Liebe, und die Tochter Mathildes ist die vom Protagonisten geliebte Natalie. Indem der Protagonist, der im Übrigen als Ich-Erzähler seine eigene Geschichte erzählt, eine Verbindung mit Natalie eingehen wird, wird er symbolisch zum Nachfolger des alten Risach, der für ihn auch zuvor schon die Rolle eines zweiten Vaters übernommen hat.

Diese Handlung wird nun so erzählt, dass trotz ihrer relativen Einfachheit und Ereignisarmut eine den gesamten Text tragende Dynamik entsteht, eine Spannung, die sich also gerade nicht auf Ereignishaftigkeit gründet. Verschiedene Erzählverfahren tragen dazu bei, diese Dynamik und Spannung zu erzeugen. Es wird vor allem mit verborgenen Korrespondenzen gearbeitet; zusammengehörige Handlungselemente sind an strategischen Punkten des Textes platziert und verweisen über Hunderte Seiten Entfernung aufeinander, ohne dass dies im Text auf den ersten Blick immer klar erkennbar wäre. So berichtet beispielsweise der Ich-Erzähler, wie er während einer Aufführung von Shakespeares *König Lear* ein Mädchen erblickte,

[...] welches nicht auf die Darstellungen merkte, sie war schneebleich, und die Ihrigen waren um sie beschäftigt. Sie kam mir unbeschreiblich schön vor. Das Angesicht war von Thränen übergossen, und ich richtete meinen Blick unverwandt auf sie. Da die bei ihr Anwesenden sich um und vor sie stellten, gleichsam um sie vor der Betrachtung zu decken, empfand ich mein Unrecht, und wendete die Augen weg.³

Als etwa 360 Seiten später der Protagonist mit Natalie spricht und ihr seine Liebe gesteht, fragt sie ihn, ob er sich an die Begegnung im Hoftheater noch erinnere:

Nach einer geraumen Weile sagte Natalie: „Und von dem Abende im Hoftheater habt ihr auch nie etwas gesprochen.“ / „Von welchem Abende Natalie?“ / „Als König Lear aufgeführt wurde.“ / „Ihr seid doch nicht das Mädchen in der Loge gewesen?“ / „Ich bin es gewesen.“ / „Nein, ihr seid so blühend wie eine Rose, und jenes Mädchen war blaß wie eine weiße Lilie.“⁴

³ *Der Nachsommer*, 193.

⁴ Ebd., 555.

Bei der ersten Erwähnung des schönen Mädchens, das sich später als Natalie und das heißt als die Geliebte des Erzählers entpuppen wird, wird zwar deutlich gemacht, dass es sich um einen außergewöhnlichen Moment in der Geschichte des Protagonisten handelt. Er sieht zum ersten Mal eine Aufführung von Shakespeares *King Lear*, und im Augenblick höchster Ergriffenheit durch das Schauspiel fällt sein Blick auf das schöne Mädchen, welches, wie ihre Tränen anzeigen, ebenfalls von der theatralischen Darstellung affiziert worden ist. Insofern lässt sich vermuten, dass zwischen den beiden Personen eine wichtige Beziehung bestehen kann oder wird, doch unterbleibt jeglicher explizite Hinweis auf die erst sehr viel später sich entwickelnde Liebesbeziehung.

Nun gibt es im Text weitere Indizien für die Bedeutsamkeit dieser ersten Begegnung, etwa dadurch, dass das Mädchen dem Erzähler beim Verlassen des Theaters noch einmal begegnet („Ich blickte sie fest an, und es war mir, als ob sie mich freundlich ansähe und mir lieblich zulächelte“).⁵ Im Anschluss an die Theateraufführung beginnt der Erzähler mit der Lektüre von Shakespeares Werken und beschließt, zeichnen zu lernen. Dabei erinnert er sich an eine Begegnung mit zwei Frauen, die ihm, als er im vergangenen Sommer von seinem Gastfreund Risach Abschied genommen hatte, in einem Wagen entgegengekommen waren. „Damals hatte ich gedacht, daß das menschliche Angesicht der beste Gegenstand für das Zeichnen sein dürfte.“⁶ Dies verweist zurück auf S. 174, wo der Erzähler von der Begegnung mit den beiden im Wagen sitzenden Frauen berichtet, die beide einen Schleier tragen, wobei die Ältere den Schleier vor das Gesicht geschlagen hat, während die Jüngere ihn zurückgeworfen hat, sodass ihr Gesicht erkennbar ist. Bei dieser Begegnung mit den beiden Frauen fragt sich Heinrich, „ob denn nicht eigentlich das menschliche Angesicht der schönste Gegenstand zum Zeichnen wäre.“⁷ Auf S. 282 erfährt der Protagonist, dass die beiden Frauen, denen er damals begegnet war, Mathilde und Natalie heißen, und jetzt erst wird ihm klar, dass ihm Natalie also, die er mittlerweile offiziell kennengelernt hat, von dieser früheren Begegnung her bereits bekannt gewesen ist: „Darum also war mir Natalie immer als schon einmal gesehen vorgeschwabt.“⁸ Bei dieser Gelegenheit erinnert er sich auch wieder an seinen Gedanken, „daß das menschliche Angesicht etwa der edelste Gegenstand für die Zeichnungskunst sein dürfte“.⁹

Auf diese Weise wird ein Netz von Bedeutungsfeldern und Verknüpfungen erzeugt, durch welches der Text, der häufig deskriptiv, analytisch und iterativ erzählend ist, eine dynamische Innenspannung erhält, die den Leser fasziniert. Dies ist typisch für heterotope Texte im Sinne Warnings.¹⁰ Viele Bedeutungen

⁵ Ebd., 194.

⁶ Ebd., 195.

⁷ Ebd., 174.

⁸ Ebd., 282.

⁹ Ebd., 282.

¹⁰ Vgl. die entsprechenden Erläuterungen in der Einleitung des vorliegenden Buches.

erhellen sich, wie exemplarisch gezeigt wurde, erst sehr viel später, und doch ahnt man als Leser an bestimmten Stellen deren Relevanz. Wie ebenfalls anhand des Beispiels der verschiedenen Begegnungen mit Natalie deutlich wurde, verbindet der Text den Bereich der ästhetischen Wahrnehmung (Schauspiel- beziehungsweise Theaterbesuch), der emotionalen Ergriffenheit, der Liebe und der künstlerischen Gestaltung (Reflexion über die Malerei beziehungsweise Wunsch, diese zu erlernen).

10.2 Muße und Aufschubstruktur

Die Muße spielt in diesem Text eine wesentliche Rolle.¹¹ So wurde bereits darauf hingewiesen, dass der Ich-Erzähler, Heinrich Drendorf, der Sohn eines Kaufmanns ist und von seinem Vater ein Erbe erhält, welches ihn von der Notwendigkeit, einer bürgerlichen Arbeit nachzugehen, vollkommen freistellt. Das ganze Leben des Ich-Erzählers situiert sich also in einem Schutz- oder Freiraum, der durch die Früchte der Arbeit des Vaters ermöglicht wird.¹² Dieser Freiraum nun wird in vielfacher Weise strukturierend gefüllt: durch die Studien, die Wanderungen und Exkursionen und insbesondere und immer wieder durch die Einkehr auf dem Anwesen des alten Risach, dem Asperhof. Dieser ist ein künstlich geordneter, gepflegter und mit Sammlungen und Kunstschatzen angefüllter Raum.¹³ Im Garten gibt es mehrere Muße-Orte: Bänke unter Bäumen, auf die man sich setzen kann, um innezuhalten und die Schönheit der Natur zu genießen. So heißt es etwa, als Risach und sein Gast sich an der höchsten Stelle am Ende des Gartens befinden, von wo aus man nach allen Himmelsrichtungen blicken kann:

¹¹ Gabriele Stumpf, *Müßige Helden. Studien zum Müßiggang in Tiecks „William Lovell“, Goethes „Wilhelm Meisters Lehrjahre“ und Stifters „Nachsommer“*, Stuttgart 1992 vertritt dagegen die Auffassung, dass im *Nachsommer* der „Gestus der Muße als otium cum dignitate lediglich beschworen, aber erzählerisch nicht umgesetzt“ (204) werde. Um dies zu belegen, verweist die Verfasserin auf die „Allgegenwart der Arbeit“ (205) in Stifters Roman. Ich werde zu zeigen versuchen, dass die Muße in diesem dennoch eine wichtige Rolle spielt.

¹² „Die Traumwelt des *Nachsommers* [...] ist frei von Arbeit. Das einzige, was hier arbeitet, ist das Geld – und das unsichtbar. Stifter konnte sich den wirkenden Menschen nicht anders als im Gewande des Künstlers vorstellen, selbst dort, wo er nicht eigentlich künstlerisch tätig ist.“ (Uwe-K. Ketelsen, „Adalbert Stifter: *Der Nachsommer* [1857]“. Die Vernichtung der historischen Realität in der Ästhetisierung des bürgerlichen Alltags“, in: Horst Denkler [Hg.], *Romane und Erzählungen des Bürgerlichen Realismus. Neue Interpretationen*, Stuttgart 1980, 188–202, hier 194)

¹³ Zu den komplexen Prinzipien der Strukturierung des Raumes im *Nachsommer* vgl. Herbert Seidler, „Gestaltung und Sinn des Raumes in Stifters *Nachsommer*“, in: Lothar Stiehm (Hg.), *Adalbert Stifter. Gedenkschrift zum 100. Todesjahr*, Heidelberg 1968, 203–226.

Wir setzten uns ein wenig auf das Bänklein. Es schien, daß man an diesem Plätzchen niemals vorüber gehen konnte, ohne sich zu sezen, und eine kleine Umschau zu halten; denn das Gras war um den Baum herum abgetreten, daß der kahle Boden hervorsah, wie wenn ein Weg um den Baum ginge. Man mußte sich daher gerne an diesem Platze versammeln.¹⁴

An dieser Stelle – und es gibt mehrere vergleichbare Bänke in dem Garten – wird die Selbstbezüglichkeit des Verweilens und Betrachtens hervorgehoben. Es geht im Moment der Muße nicht darum, etwas zu erkennen; die Tätigkeit ist nicht zweck- oder zielgerichtet, sondern sie trägt ihren Zweck in sich selbst. Der Zweck ist die Tätigkeit des Innehaltens und des Heraustretens aus zweckgerichteten Beschäftigungen.

Kurz darauf erläutert Heinrich seinem Gastfreund seine eigenen Ziele und sagt, dass sein Zweck einerseits sei, „wissenschaftliche Bestrebungen zu verfolgen“, daneben aber auch, „das Leben in der freien Natur zu genießen“.¹⁵ Auch hier also verbindet sich eine externe, transitive, zweckorientierte Tätigkeit, nämlich die Wissenschaft, mit einer intransitiven Beschäftigung, die ihren Zweck in sich selbst trägt: dem Genuss des Lebens in der Natur. Ebenfalls eine solche intransitive Beschäftigung kann die Kunst sein; so jedenfalls lassen sich einige der Aussagen deuten, die in einem Gespräch über die Kunst und die Schönheit im dritten Band getätigt werden. Die Kunst wird hier bezeichnet als „ein Streben, das gewissermaßen sein eigener Zweck sei“.¹⁶ Eine so verstandene Kunst ist nicht auf eine bestimmte Wirkung hin konzipiert; sie wendet sich nicht an ein Publikum, um verstanden zu werden, sondern umgekehrt ist es so, dass ein bedeutendes Kunstwerk seiner Zeit vorausgeht und durch die Anforderung, die es stellt, sich erst ein künftiges Publikum herausbildet.¹⁷

¹⁴ *Der Nachsommer*, 62.

¹⁵ Ebd., 63.

¹⁶ Ebd., 618. – Marek Jakubów, „Kostbare Gegenstände“. Zu Adalbert Stifters Umgang mit der ästhetischen Wahrnehmung“, in: Jattie Enklaar/Hans Ester/Evelyne Tax (Hg.), *Geborgenheit und Gefährdung in der epischen und malerischen Welt Adalbert Stifters*, Würzburg 2006, 153–160 vertritt die Auffassung, dass Kunst im *Nachsommer* eine Erkenntnisfunktion habe: „Die Kunst bekommt den Charakter einer Vermittlungsinstanz, die nicht nur ein Hinweis auf das Wesentliche ist, sondern auch darüber Aussagen machen kann.“ (154) Der erkennende Mensch sei im *Nachsommer* im Gegensatz zu den romantischen Helden kein Künstler, sondern versuche einerseits, „den bestehenden Kunstwerken das latente Schönheitsmuster abzugewinnen“, nutze andererseits künstlerische Fertigkeiten wie Malen und Zeichnen „nicht, um seinem persönlichen Empfinden Ausdruck zu verleihen, sondern, um zu verstehen“ (156). Diese Haltung, die im *Nachsommer* durchaus nachweisbar ist, steht indes im Konflikt mit der oben herausgearbeiteten, in der es um die Selbstzweckhaftigkeit der Kunst geht.

¹⁷ Vgl. hierzu die Ausführungen im Stendhal-Kapitel bezüglich der in die Zukunft projizierten Leserschaft.

Woher käme denn sonst die Erscheinung, daß einer ein herrliches Werk macht, das seine Mitwelt nicht ergreift? Er wundert sich, weil er eines andern Glaubens war. Es sind dies die Größten, welche ihrem Volke vorangehen, und auf einer Höhe der Gefühle und Gedanken stehen, zu der sie ihre Welt erst durch ihre Werke führen müssen.¹⁸

Die in dem zitierten Abschnitt diskutierte Selbstbezüglichkeit der Kunst ist auch ein Merkmal von Stifters eigenem Text. Sie manifestiert sich darin, dass, wie schon erwähnt, das eigentliche Merkmal eines narrativen Textes, nämlich die Vermittlung von Handlung, zwar nicht aufgehoben, aber doch deutlich reduziert wird. Man kann sagen, dass auf makrostruktureller Ebene des Romans eines der wichtigsten wiederkehrenden Merkmale das des Aufschubs ist. Es wurde bereits anhand einiger Beispiele gezeigt, wie diese Aufschubstruktur funktioniert. Betrachten wir jetzt die Handlungsstruktur des ersten Bandes etwas genauer. Dieser umfasst ca. 300 Seiten und besteht aus insgesamt sieben Kapiteln, die folgende Titel tragen: 1. „Die Häuslichkeit“ (7–23), 2. „Der Wanderer“ (24–42), 3. „Die Einkehr“ (43–63), 4. „Die Beherbergung“ (64–126), 5. „Der Abschied“ (127–175), 6. „Der Besuch“ (176–224), 7. „Die Begegnung“ (225–302).

Schon die Abfolge der Titel markiert syntagmatische Abläufe in großen Bögen. Nachdem im ersten Kapitel die Lebensumstände des Ich-Erzählers in seiner Kindheit beschrieben worden sind, gilt die Aufmerksamkeit ab dem zweiten Kapitel den Wanderschaften des Protagonisten, der, ausgestattet mit dem ihm von seinem Vater zur Verfügung gestellten Kapital, seine Bestrebungen auf den Erwerb von Wissen über die Natur und die Geschichte der Erde richtet. Sein Verhalten ist zielorientiert:

In späterer Zeit begann ich, die Naturgeschichte zu betreiben. Ich fing bei der Pflanzenkunde an. Ich suchte zuerst zu ergründen, welche Pflanzen sich in der Gegend befänden, in welcher ich mich aufhielt. Zu diesem Zwecke ging ich nach allen Richtungen aus, und bestrebe mich, die Standorte und die Lebensweise der verschiedenen Gewächse kennen zu lernen, und alle Gattungen zu sammeln.¹⁹

Ganz allgemein lässt sich also sagen, dass die Bewegung des Wanderers im Raum dem Zweck der Sammlung von Eindrücken, Beobachtungen, Erkenntnissen usw. unterworfen ist. Dies gilt auch für seine Wanderungen durch das Gebirge. Allerdings ist diese zielgerichtete Bewegung von Beginn an auch mit Umwegen und Abschweifungen verbunden. So heißt es etwa:

Als der Sommer gekommen war, fuhr ich von der Stadt auf dem kürzesten Wege in das Gebirge. [...] Ich begab mich sofort auf meinen Weg. Ich ging den Thälern entlang, selbst wenn sie von meiner Richtung abwichen, und allerlei Windungen verfolgten. Ich suchte nach solchen Abschweifungen immer meinen Hauptweg wieder zu gewinnen.²⁰

¹⁸ *Der Nachsommer*, 617.

¹⁹ Ebd., 29 f.

²⁰ Ebd., 34.

Die Dialektik von zielgerichteter Bewegung und Abschweifung strukturiert auch den Handlungsverlauf des ersten Bandes insgesamt. Das für die Lebensgeschichte von Heinrich Drendorf zentrale Ereignis ist die Begegnung mit dem Freiherrn von Risach. Dieses Ereignis ist eine „Abschweifung“, weil es nämlich syntagmatisch als ein zufälliges, durch ein herannahendes Gewitter bewirktes, zufluchtsuchendes Handeln des Protagonisten sich ergibt. Er glaubt, dass das Unwetter ihn während seiner Wanderung erreichen werde, und bittet daher den Bewohner des am Weg liegenden Anwesens, ihm Obdach zu gewähren. Dieser entgegnet ihm einerseits, dass er wegen des angeblich drohenden Gewitters nichts zu befürchten habe, weil dieses nicht stattfinden werde, nimmt ihn aber andererseits sehr gerne bei sich auf und lässt ihn einige Tage auf dem Anwesen übernachten. Zu Beginn des Kapitels „Die Einkehr“ lesen wir: „Eines Tages ging ich von dem Hochgebirge gegen das Hügelland hinaus. Ich wollte nehmlich von einem Gebirgszuge in einen andern übersiedeln, und meinen Weg dahin durch einen Theil des offenen Landes nehmen.“²¹ Am Ende des fünften Kapitels („Der Abschied“) heißt es:

Am andern Tage Morgens kam ich in den Gebirgszug, welcher das Ziel meiner Wanderung war, und in welchem ich von dem anderen Gebirgszuge durch einen Theil des flachen Landes überzusiedeln beschlossen hatte. Am Mittage kam ich in dem Gasthofe an, den ich mir zur Wohnung ausgewählt hatte. Mein Koffer war bereits da, und man sagte mir, daß man mich früher erwartet habe. Ich erzählte die Ursache meiner verspäteten Ankunft, richtete mich in dem Zimmer, das ich mir bestellt hatte, ein, und begab mich an die Geschäfte, welche in diesem Gebirgstheile zu betreiben ich mir vorgesezt hatte.²²

Die zwischen diesen beiden direkt aufeinander bezogenen Textstellen erzählte Handlung umfasst ca. 130 Seiten Text, dauert aber nur drei Tage. Es handelt sich um die erste Einkehr auf Risachs Hof und die erste Begegnung mit den dort lebenden Menschen und den von ihnen verfolgten Aktivitäten, sowie den mit diesen Aktivitäten verbundenen Auffassungen, Wertvorstellungen, Prinzipien usw. Diese drei Tage markieren einen Aufschub auf dem Weg des jungen Mannes von einem Ort seiner naturkundlichen Beobachtungen zu einem anderen. Sein Vorhaben wird durch die Begegnung mit Risach unterbrochen. Es entsteht ein Einschnitt, ein Suspens, ein Aufschub, mit anderen Worten: eine Situation der Muße. Dieser Aufschub ist von allerhöchster Bedeutung, was allein schon daraus hervorgeht, dass dieser dreitägige Aufenthalt beinahe die Hälfte der Erzählzeit des etwa 300 Seiten umfassenden ersten Bandes ausmacht. Zuvor waren auf wenigen Seiten die Kindheit und Jugend des Erzählers resümierend berichtet worden, danach heißt es lapidar zu Beginn des sechsten Kapitels:

Ich blieb ziemlich lange in meinem neuen Aufenthaltsorte. Es entwickelte sich aus den Arbeiten ein Weiteres und Neues, und hielt mich fest. Ich drang später noch tiefer in das

²¹ Ebd., 43.

²² Ebd., 175.

Gebirgsthäl ein, und begann Dinge, die ich mir für diesen Sommer gar nicht einmal vor-genommen hatte. Im späten Herbste kehrte ich zu den Meinigen zurück.²³

Mehrere Monate des Aufenthalts im Gebirge werden hier in sechs Zeilen ab-handelt, während die zuvor erzählten drei Tage einen Textumfang von gut 130 Seiten erforderlich machten. Anhand dieser strukturellen Erscheinung kann man erkennen, dass das eigentlich Wichtige der Aufschub, das Heraustreten aus dem normalen Zeitablauf, ist, dass also die Muße im Zentrum steht.

In diesem Aufschub geschieht das Unerwartete. Der Protagonist betritt ei-nen abgegrenzten Raum, das Anwesen des alten Risach, und wird von seinem Gastgeber in die sinnhaft gegliederten Teilräume dieser Enklave eingeführt. So wie zunächst der Erzähler den Leser in die Welt des Protagonisten eingeführt hat, wird nun der Protagonist von Risach in dessen Welt eingewiesen. Im Unter-schied zu der informationsgesättigten Art des Erzählens, welche bis dahin den Text kennzeichnet, begibt sich der Protagonist bei der Begegnung mit Risach in einen Zustand defizitärer Informiertheit. Risach konfrontiert ihn zwar gleich bei der allerersten Interaktion mit seinem eigenen Anspruch, die Dinge besser zu begreifen als er. Denn er entgegnet, wie schon erwähnt, auf seine Befürchtung, dass ein Gewitter über diese Gegend kommen werde, apodiktisch: „Das Gewit-ter wird nicht zum Ausbruche kommen.“²⁴ Als der Protagonist unter Verweis auf seine naturkundlichen Kenntnisse darauf insistiert, das Gewitter werde binnen einer Stunde ausbrechen, sagt Risach unter Hinweis auf seinen altersbedingten Erfahrungsvorsprung:

Ich bin aber mit dem Plaze, auf welchem wir stehen, aller Wahrscheinlichkeit nach weit länger bekannt als ihr mit dem Gebirge, da ich viel älter bin als ihr [...]. Ich kenne auch seine Wolken und Gewitter, und weiß, daß heute auf dieses Haus diesen Garten und diese Gegend kein Regen niederfallen wird.²⁵

Trotz der hier deutlich markierten Attitüde des Wissenden zeichnet sich das Kommunikationsverhalten des Freiherrn von Risach gegenüber Heinrich Dren-dorf indes durch Weglassungen, Aussparen, Verschweigen aus. Beispielsweise sagt er seinem Gast nicht einmal seinen Namen, und er fragt auch diesen nicht nach seinem. Der Protagonist ist somit im semantischen Raum des Risach'schen Anwesens in einem Zustand konstitutiver Unsicherheit hinsichtlich der Deutung und des Verständnisses aller von ihm wahrgenommenen Zeichen begriffen. Aus dieser konstitutiven Unsicherheit und Unbestimmtheit ergibt sich im Rahmen der Textsyntagmatik in vielfacher Weise die Möglichkeit, das jetzt nicht Gesagte oder nicht vollständig Begriffene in die Zukunft zu projizieren und dadurch in einer erneuten Form des Aufschubs Anschlüsse zu erzeugen, die das ursprünglich Erlebte im Nachhinein neu verstehbar werden lassen und neu perspektivieren.

²³ Ebd., 176.

²⁴ Ebd., 47.

²⁵ Ebd., 47f.

Die räumlich-zeitliche Exklave, in der sich Drendorf während seiner ersten prägenden Begegnung mit Risach befindet, ist somit beschreibbar als ein Chronotopos der Muße, der geprägt ist durch zahlreiche Lokalitäten des Innehaltens, der Betrachtung, der Reflexion und der bestimmten Unbestimmtheit. Beispielsweise lässt sich dies an jener Stelle zeigen, an der der Protagonist, nachdem er von seinem Gastgeber ins Haus geführt worden ist, eine Zeit lang sich selbst überlassen bleibt, während sein Gastgeber sich darum kümmert, dass man ihm etwas zu essen zubereitet. Der von der Wanderung etwas ermüdete Drendorf blickt um sich und versucht die Eindrücke, die die neue Umgebung auf ihn macht, zu begreifen und zu verstehen. Als erstes fällt ihm der getäfelte Fußboden auf, der „beinahe ein Teppich aus Holz“²⁶ zu sein scheint. Dieser Fußboden verbindet in sich Merkmale des Natürlichen und des Künstlichen: „Man hatte lauter Holzgattungen in ihren natürlichen Farben zusammengesetzt, und sie in ein Ganzes von Zeichnungen gebracht.“²⁷ Das Changieren zwischen Natur und Artifizialität, zwischen Innen und Außen prägt sodann auch die folgende Wahrnehmung des Protagonisten. Er wird von einer „seltsame[n] Empfindung“ erfasst, die er sich nicht recht zu erklären vermag: „Es war mir nehmlich, als size ich nicht in einem Zimmer, sondern im Freien und zwar in einem stillen Walde.“²⁸ Diese widersprüchliche Empfindung erhält sodann eine partielle Erklärung in der Beschaffenheit der Fenster, deren Scheiben man verschieben und durch einen „zarte[n] Flor von weißgrauer Seide“²⁹ ersetzen kann. Dies bewirkt, dass die Luft von draußen hereinströmt, während Fliegen und Staub ausgeschlossen bleiben. Hinzu kommt, dass man in dem Zimmer keinerlei hausspezifische Geräusche vernimmt. Ein drittes Moment, das zu der ambivalenten Wahrnehmung beiträgt, ist der im Zimmer klar zu vernehmende Vogelgesang. Dem Protagonisten wird auf einmal bewusst, dass er in diesem Zimmer nicht nur Vögel zwitschern hört, die sich üblicherweise in der Nähe von menschlichen Wohnungen befinden, sondern auch solche, „deren Stimme und Zwitschern mir nur aus den Wäldern und abgelegenen Bebuschungen bekannt war.“³⁰ Diese Wahrnehmung bewirkt, so der Erzähler, jene Täuschung, der er erlegen war, als er dachte, er befände sich in einem Außenraum. Die Auflösung der Täuschung führt auch zum Verlust des mit ihr verbundenen angenehmen Gefühls. Die Unbestimmtheit des Eindrucks, man befände sich zugleich innen und außen, wird durch die Erkenntnis der Ursache aufgehoben und dadurch ihrer positiven Wirkung beraubt. Außerdem interpretiert Drendorf nun den Gesang der Waldvögel als ein Zeichen dafür, dass seine gegenüber dem Gastgeber erhobene Behauptung, es werde bald ein Gewitter herniedergehen, falsch gewesen sein muss. Der durch

²⁶ Ebd., 52.

²⁷ Ebd., 52.

²⁸ Ebd., 52.

²⁹ Ebd., 53.

³⁰ Ebd., 53.

die vermeintliche Gefahr eines heranziehenden Gewitters bewirkte Aufschub verliert seine kausale Grundlage und verwandelt sich in einen Zustand, der eine Eigendynamik annimmt.

Diese Eigendynamik wird vor allem durch die Verhaltensweisen des Gastgebers beeinflusst. Während Heinrich allmählich begreift, dass der Anlass seiner Einkehr nicht mehr gegeben ist und er somit seinen Weg fortsetzen könnte, insistiert Risach immer wieder darauf, dass Heinrich länger bleiben soll, etwa indem er zu ihm sagt: „ihr müsst etwas zu essen bekommen, besonders da ihr so lange dableiben müsst, bis sich die Sache wegen des Gewitters entschieden hat“.³¹ Auch als Heinrich seinem Gastherrn mitteilt, dass er „heute noch nach Rohrberg gehen“ wolle, fordert Risach ihn auf, „heute nicht mehr weiter zu reisen, sondern die Nacht in meinem Hause zuzubringen“,³² und er schiebt nach, dass er gerne auch ein paar Tage länger bleiben könne, wenn er wolle. Die Unbestimmtheit dieser Situation resultiert nicht zuletzt aus der Diskrepanz zwischen dem vermeintlichen Anlass der Einkehr, dem Gewitter, welches nicht stattfindet, und dem von Risach behaupteten Wissen darüber auf der einen Seite, und der Tatsache, dass beide, aus allerdings nicht ganz deutlich artikulierten Gründen, sich auf einen längeren Aufenthalt des Gastes bereitwillig einlassen.

Es wird angedeutet, dass Risach für Heinrich eine Art Vaterfigur werden könnte. Mehrmals evoziert der Erzähler beim Anblick bestimmter Räume und deren Einrichtung Gedanken an seinen eigenen Vater, etwa an folgender Stelle, in der von Risachs Arbeitszimmer die Rede ist:

Ich dachte mit Lebhaftigkeit, ich könnte sagen, mit einer Art Sehnsucht auf meinen Vater, da ich diese Stube betreten hatte. In ihr war nichts mehr von Marmor, sie war wie unsere gewöhnlichen Stuben; aber sie war mit alterthümlichen Geräthen eingerichtet, wie sie mein Vater hatte, und liebte.

Die an dieser und anderen Textstellen evozierte Vaterrolle Risachs wird makrostrukturrell erst sehr viel später in ihrer Tiefendimension aufgedeckt und erklärt. Es erweist sich, wie oben schon kurz erwähnt, dass Risach eine unglückliche Liebesbeziehung zu einer Frau namens Mathilde erlebt hat. Er war von Mathildes Eltern als Hauslehrer für sie und ihren Bruder Alfred angestellt worden und hatte sich in Mathilde, ebenso wie sie sich in ihn, verliebt. Die Eltern standen jedoch einer Liebesbeziehung ihrer Tochter zu Risach ablehnend gegenüber. Viele Jahre später waren die beiden Liebenden einander wiederbegegnet, Mathilde hatte mittlerweile von einem anderen Mann zwei Kinder bekommen, Natalie und Gustav. Nun leben Risach und Mathilde als Nachbarn auf ihrem jeweiligen Landgut, besuchen sich gegenseitig und genießen den Nachsommer ihrer einst unerfüllt gebliebenen Liebe. Mathildes Sohn Gustav lebt als adoptiertes Kind bei Risach, Mathildes Tochter Natalie wird die Geliebte und Braut von Heinrich.

³¹ Ebd., 55 f.

³² Ebd., 63.

Auch hier erkennt man das Prinzip des Aufschubs. Die Liebe zwischen Risach und Mathilde wird einerseits in den Herbst ihres Lebens verschoben. Sie genießen sie nicht mehr als hitzige Leidenschaft, sondern als milden Nachsommer. Außerdem aber, und das ist im Hinblick auf den Ich-Erzähler das entscheidende Moment, wird die Liebesbeziehung sozusagen um eine Generation verschoben, indem Heinrich die Rolle von Risach übernimmt und nun seinerseits die Chance bekommt, eine glückliche Liebesbeziehung zu Mathildes Tochter zu erleben. Damit wird Heinrich zum Sohn und Nachfolger von Risach.

Diese Aufschubstruktur ist ein zentrales Moment der im Roman vielfach inszenierten Muße. Es handelt sich um die Muße des Kunstbetrachters, des Gartenarchitekten, des Naturwissenschaftlers, des Restaurators von Kunstwerken oder Werkzeugen der Vergangenheit. All diese Aktivitäten streben danach, die Vergangenheit in die Gegenwart zu holen, durch Rekonstruktionsarbeit, Verstehensleistungen, wissenschaftliche Erkenntnis usw. Wenn man versucht, die Vergangenheit als solche zu verstehen und sie außerdem durch Rekonstruktion für die Gegenwart verfügbar zu machen, dann unterwirft man die Zeit, welche permanenten Verlust und permanente Veränderung mit sich bringt, einer gegenläufigen Bewegung. Man holt die Vergangenheit in die Gegenwart und konfrontiert diese einerseits mit der Alterität des Vergangenen, andererseits lässt man die Vergangenheit wieder lebendig werden und konterkariert dadurch den mit dem Vergehen der Zeit verbundenen Verlust. In diesem Spannungsfeld zwischen Verlust und Vergegenwärtigung, zwischen Tod und Wiederaufleben situiert sich das Subjekt als ein in Muße betrachtendes und schaffendes Ich. Stifters Roman errichtet sich eine eigene, spezifische Zeitordnung, in der die übliche narrative Dynamik, welche mit Handlungsfülle korreliert ist, nicht wirksam ist, sondern in der eine auf dem Prinzip der Langsamkeit, des Innehaltens, des Aufschubs beruhende, völlig neuartige Zeitwahrnehmung implementiert wird.³³ Der Leser selbst wird sozusagen zum Betrachter der Welt und ihrer Dinge in einer Situation der Muße.

Diese Muße wird auch dazu funktionalisiert, das Erzählen als solches zu thematisieren, wobei „Erzählen“ hier in einem weiteren Sinn zu verstehen ist, nämlich als „Darstellen“. Autoreferentielle Elemente, die sich auf das Darstellen der gemachten Wahrnehmungen und Erfahrungen beziehen, finden sich an vielen Stellen des Textes. In der bereits erwähnten ersten Szene von Heinrichs Aufent-

³³ Zur Zeitlichkeit des *Nachsommer* vgl. auch Dieter Borchmeyer, „Stifters *Nachsommer* – eine restaurative Utopie?“, in: *Poetica* 12 (1980), 59–82. Der Verfasser weist nach, dass in Stifters Roman die „Aufhebung der feudalen Struktur des Grundbesitzes“ (62), welche eine Folge der Revolution von 1848 war, in die vorrevolutionäre Vergangenheit zurückprojiziert wird. Dieser Anachronismus wird dadurch verschleiert, dass die im Roman erzählte Vergangenheit chronologisch nicht eindeutig in der Geschichte des 19. Jahrhunderts verankert ist, ebenso wie auch die Geographie unbestimmt bleibt. Die spezielle Zeitstruktur von Stifters Roman ist, so Borchmeyer, dadurch gekennzeichnet, dass „historisch Vergangenes und Gegenwärtiges [sich] überschneiden“ (62 f.).

halt auf dem Risach'schen Anwesen fällt sein Blick auch auf Bücher, welche in dem Zimmer in einem Regal stehen:

Ich fand Bände von Herder Lessing Göthe Schiller, Übersetzungen Shakspeares von Schlegel und Tieck, einen griechischen Odysseus, dann aber auch etwas aus Ritters Erdbeschreibung aus Johannes Müllers Geschichte der Menschheit, und aus Alexander und Wilhelm Humboldt. Ich that die Dichter bei Seite, und nahm Alexander Humboldts Reise in die Äquinoctialländer, die ich zwar schon kannte, in der ich aber immer gerne las.³⁴

Trotz der Abwertung der Dichter wird im Verlauf der späteren Handlung immer wieder auf sie zurückgegriffen, etwa in der Theaterszene in Wien, in der, wie oben schon erwähnt, während einer Aufführung von *König Lear*, Heinrich seiner späteren Geliebten und Braut Natalie begegnet. Die im Regal stehenden Bücher verweisen einerseits auf die schöne Literatur, als einen Bereich, in dem bestimmte Erfahrungen in exemplarischer Verdichtung aufbewahrt und dem Rezipienten zugänglich gemacht werden, andererseits handelt es sich um Bücher, die auf den Bereich der Naturgeschichte verweisen, der für Heinrichs Weltaneignung von zentraler Bedeutung ist. Nicht zufällig greift er zu einem ihm bereits bekannten Buch von Alexander von Humboldt. Stifters Roman lässt sich als Kombination literarischer und naturwissenschaftlicher Denkmodelle und Darstellungsformen begreifen. Diese Kombination wird an der besagten Stelle modellhaft greifbar, das heißt hier beschreibt der Text seine eigene epistemisch-poetologische Dimension. Auch die von Heinrich selbst durchlaufene Entwicklung vom erlebenden zum erzählenden Ich beruht ja auf den Auseinandersetzungen mit Büchern, ästhetischen Vorbildern, Aufzeichnungsmedien, Rekonstruktionsarbeiten, wobei sowohl die schöne Literatur als auch die wissenschaftlichen Beschreibungsmodelle Pate stehen. Dies wird von Stifter in einen komplexen Zusammenhang gebracht und in den Rahmen einer Mußesituation gestellt, die den gesamten Roman und seine Erzähltechnik prägt.

³⁴ *Der Nachsommer*, 55.

11. Marcel Proust: *À la recherche du temps perdu*

An vielen bisher untersuchten Beispielen aus verschiedenen Epochen und Literaturen konnten wir erkennen, dass ein enger Zusammenhang zwischen Muße und Selbstreflexivität des Erzählers beziehungsweise der Literatur besteht. In der Regel fungierte die Mußesituation dazu, Erzählhandlungen in Gang zu setzen; zugleich wurde eine Metaebene ins Spiel gebracht. Von dieser Metaebene aus konnten die Beteiligten einer Erzählgemeinschaft oder die handelnden Figuren eines Romans oder der Erzähler reflektieren, was bei der Sinnproduktion durch Erzählen stattfindet beziehungsweise welche Probleme und Hindernisse sich den narrativen Sinnkonstruktionen entgegenstellen. Seit Montaigne und Rousseau gibt es außerdem, wie wir sehen konnten, in der europäischen Literatur Situationen der Einsamkeit, in denen ein Subjekt sich selbst betrachtet und schreibend, erzählend oder erinnernd aus der Mußesituation heraus seine Identität narrativ entwickelt – oder auch infrage stellt. In all diesen Fällen kann man sagen, dass Muße strukturell in den Texten verankert ist, dass sie zu einem Strukturmerkmal wird, mittels dessen die Texte sich selbst konstituieren und beschreiben.

In der Literatur des 20. Jahrhunderts kommt es allgemein zu einer Steigerung der Selbstreflexivität. Das hängt zum einen mit der zunehmend fragwürdigen Position des Subjekts zusammen. Wie man beispielsweise an Texten von Luigi Pirandello sehen kann, verlagert sich zu Beginn des 20. Jahrhunderts der Fokus weg von der Außenwelt, wie sie etwa im Realismus und Naturalismus mимetisch dargestellt wurde, hin zur Innenwelt des Subjekts. Indem das Subjekt als erzählendes und erlebendes Ich sich selbst betrachtet, entdeckt es sich als problematische Größe (vgl. etwa programmatisch Pirandellos *Il fu Mattia Pascal*). Die Selbstthematisierung und Problematisierung des Ichs zu Beginn des 20. Jahrhunderts schlägt den Bogen zurück zur Romantik und knüpft an die dort entwickelten Darstellungsformen an. Andererseits ist im 20. Jahrhundert ein beschleunigter Paradigmenwechsel der verschiedenen Modernismen und Avantgardebewegungen zu beobachten. Ähnlich wie der technologische Fortschritt die Gesellschaft in immer kürzeren Zyklen verändert, kommt es auch in der Kunst zu immer rascheren Innovations- und Verfremdungsschüben. Beispielhaft kann man dies an den Avantgardebewegungen zwischen 1900 und 1930 erkennen, die teilweise auseinander hervorgehen und einander in rascher Folge ablösen. Die Ästhetik der Moderne ist eine Ästhetik des Bruchs, der Diskontinuität, der Innovation und der Verfremdung. Auch hier zeichnet sich die Litera-

tur durch erhöhte Selbstreflexivität aus, das heißt, man findet in den Texten zahlreiche selbstreflexive Hinweise auf die eigenen ästhetischen Prinzipien.

11.1 Die Muße des intermediären Ichs als Keimzelle des Erinnerns

Marcel Proust lebte von 1871 bis 1922 und war somit ein Zeitgenosse des Symbolismus, der Décadence, des Fin de siècle sowie der Moderne und der Avant-garden des 20. Jahrhunderts.¹ In seinem gewaltigen Romanzyklus *À la recherche du temps perdu* stellt er das Ich des Erzählers in den Mittelpunkt. Der Roman erschien zwischen 1913 und 1927 in sieben Bänden. Die ersten vier Bände hat Proust selbst noch veröffentlicht, die letzten drei Bände wurden erst nach seinem Tod publiziert. Proust hatte die Angewohnheit, seine Texte bis zum letzten Moment vor der Publikation zu bearbeiten und umzuschreiben. Die Sorgfalt, mit der er dabei zu Werke ging, ist ein Zeichen für die hohen künstlerischen Maßstäbe, denen er sein Schreiben unterstellt. Ein wichtiger Gegenstand des Werkes ist damit bereits genannt: Es geht um ein Ich, das zum Künstler werden möchte und mit einer besonderen Sensibilität für ästhetische Phänomene ausgestattet ist. Das erlebende Ich interessiert sich für Literatur, Theater, Malerei, Musik, Architektur und vieles mehr. Zu seinen Bekannten gehören Künstler, Schriftsteller, Musiker. Seine Großmutter schenkt ihm Bücher und Reproduktionen berühmter Gemälde, er führt Gespräche mit den ihm bekannten Künstlern und nimmt selbst die Welt mit den Augen eines Künstlers wahr. Auch die Gesellschaft, in der er sich bewegt, pflegt einen intensiven Umgang mit Kunst, wobei hier allerdings ein Moment des Inauthentischen hinzukommt. Proust nennt dies „snobisme“ oder „idolâtrie“. Sein Protagonist dagegen ist auf der Suche nach einem authentischen Umgang mit Kunst. Diese Suche wird jedoch von vielen Hindernissen erschwert.

Dabei handelt es sich zugleich um eine Suche des Ichs nach sich selbst. Es versucht, seinen Platz im Leben und in der Beziehung zu anderen zu finden, wird dabei aber in der Regel mit Unglück, Selbstzweifel, Wahrheitsskepsis usw. konfrontiert. Insbesondere in seinen Liebesbeziehungen ist dieses Ich vom Scheitern bedroht, leidet es doch unter der Unmöglichkeit, sich selbst dem anderen mitzuteilen, ebenso wie unter der Unmöglichkeit, den anderen zu erkennen oder gar zu verstehen. Am deutlichsten wird dieses Scheitern in der ruinösen Liebesbeziehung des Protagonisten zu Albertine. Das Ich wird angetrieben von einem starken erotischen Begehrten, das sich aber an der Unerkennbarkeit und Uner-

¹ Zur literarhistorischen Verortung Prousts als eines Zeitgenossen der Moderne vgl. Sophie Bertho/Thomas Klinkert (Hg.), *Proust in der Konstellation der Moderne/Proust dans la constellation des modernes*, Berlin 2013.

reichbarkeit des begehrten Objekts bricht und das Ich somit in die Einsamkeit zurückwirft.²

Prousts Roman ist durch eine Reihe erzähltechnischer Innovationen gekennzeichnet. Der Blick auf diese Innovationen führt uns wieder zu dem Zusammenhang von Erzählen und Muße, der hier im Mittelpunkt steht. Es handelt sich, wie schon erwähnt, um eine Ich-Erzählung, wobei Proust, wie in der Forschung nachgewiesen wurde, auf die Struktur der Autobiographie zurückgreift, ohne allerdings einen autobiographischen Pakt³ mit dem Leser zu schließen; das heißt, es besteht keine Identität zwischen dem Autor, dem Erzähler und den Protagonisten des Textes. Damit ein Ich seine eigene Geschichte erzählen kann, bedarf es der Erinnerung. Diese Voraussetzung ist bei Proust jedoch zu Beginn des Textes nicht erfüllt. Erzählt wird von einem Ich, das sich an seine Vergangenheit nur sehr fragmentarisch und selektiv erinnern kann. Dieses Ich wird zu Beginn des Textes als ein unter Schlaflosigkeit Leidender inszeniert. Dabei handelt es sich um das in der Forschung so genannte „je intermédiaire“⁴ welches zeitlich zwischen dem erzählenden und dem erlebenden Ich angesiedelt ist. Proust erweitert somit die traditionelle zweiteilige Struktur der Autobiographie um ein drittes Element.⁵

Das „je intermédiaire“ befindet sich in einer Situation des Rückzugs, der Einsamkeit, in einem Raum der Ruhe und des Nachdenkens. Mit anderen Worten: Es handelt sich um eine moderne Variante der Mußsituation. Was im Vergleich zur Tradition nicht vorhanden ist, sind die Attribute eines *locus amoenus*; das Ich ist nicht in einem Garten, auf einer Insel oder auf einem erhabenen Standort situiert, sondern liegt in seinem Bett und befindet sich in einem Übergangszustand zwischen Wachen und Schlafen, zwischen Bewusstsein und Unbewusstem. Es handelt sich um einen Raum der Unbestimmtheit und der Identitätsunsicherheit, aus dem heraus das Ich sich selbst zunächst keine klare Identität zuschreiben kann. Es liegt im Bett und erinnert sich in assoziativer und fragmentarischer Art und Weise an verschiedene Momente seiner Vergangenheit. Insbesondere eine traumatisch besetzte Erinnerung schiebt sich dabei in den Vordergrund – das sogenannte „drame du coucher“. Das Ich erinnert sich an seine Kindheit, in der es besonders unter der allabendlichen Trennung von seiner Mutter zu leiden pflegte. Diese Trennung wurde ihm normalerweise dadurch erleichtert, dass die Mutter ihm einen Gute-Nacht-Kuss gewährte. Wenn allerdings der Nachbar Swann zu Besuch kam, dann wurde dem Kind der mütterliche Kuss verweigert. An einem bestimmten Abend beschließt der kleine Junge, sich gegen die von ihm

² Vgl. hierzu die Beiträge in Friedrich Balke/Volker Roloff (Hg.), *Erotische Recherchen. Zur Decodierung von Intimität bei Marcel Proust*, München 2003.

³ Vgl. hierzu Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Paris 1975.

⁴ Marcel Muller, *Les voix narratives dans la „Recherche du temps perdu“*, Genf 1965.

⁵ Ursula Link-Heer, *Prousts „À la recherche du temps perdu“ und die Form der Autobiographie. Zum Verhältnis fiktionaler und pragmatischer Erzähltexte*, Amsterdam 1988.

als höchst grausam empfundene Kussverweigerung aufzulehnen. Er wartet, bis der Besuch nach Hause geht und die Eltern in ihr Schlafzimmer kommen, und fordert dann von seiner Mutter den Gute-Nacht-Kuss ein. Wider Erwarten hat er damit Erfolg. Der sonst so strenge Vater gestattet seiner Frau, die Nacht im Schlafzimmer des Kleinen zu verbringen; dabei liest die Mutter dem Jungen aus dem Buch *François le Champi* von George Sand vor.

Die auf das „drame du coucher“ verengte, fragmentarische Erinnerung wird erst durch ein Zufallsereignis ausgeweitet. Die Möglichkeit, sich seiner Vergangenheit nicht nur fragmentarisch, sondern vollständig zu erinnern, beruht auf der sogenannten „mémoire involontaire“. Darunter versteht Proust eine nicht nur abstrakte, sondern konkret sinnliche Erinnerung, die den Abstand zwischen Gegenwart und Vergangenheit zumindest momentan aufhebt. Sie steht im Gegensatz zur „mémoire volontaire“ oder „mémoire de l'intelligence“ und wird erstmals im Roman ausgelöst durch die so genannte Madeleine-Erfahrung. Das „je intermédiaire“ tunkt eine Madeleine in eine Tasse Lindenblütentee und verspürt ein durch das Geschmackserlebnis ausgelöstes intensives Glücksgefühl. Der Grund dieses Glücksgefühls, so wird ihm nach einigem Nachdenken bewusst, ist die Identität des aktuellen mit einem früheren Geschmackserlebnis. Durch die Identität zweier zeitlich getrennter Sinneseindrücke wird die mit dem früheren Ich verbundene Erinnerung wieder lebendig und verschafft dem Ich einen Zugang zu seiner vergessenen geglaubten Vergangenheit.

Mit der Madeleine-Erfahrung ist zwar das Problem des Erinnerungsausfalls behoben, und in der Tat kann nun im Folgenden das Ich seine Geschichte im Modus der Erinnerung evozieren. Allerdings – und dies ist eine weitere erzähltechnische Innovation des Romans – wird vom Erzähler unterschlagen, dass er seine künstlerische Berufung darin finden wird, einen Text über sein eigenes Leben zu schreiben. Diese Enthüllung wird ganz an das Ende der erzählten Handlung und damit auch an das Ende des monumentalen, 3000 Seiten umfassenden Romans verschoben. Erst bei der Matinée Guermantes hat das erlebende Ich jene epiphanieartige Erkenntnis, welche ihm klarmacht, dass es zum Schriftsteller berufen ist, und zwar zu einem, der über sein eigenes Leben schreiben und dieses in ein Kunstwerk verwandeln soll.

11.2 Die Mußesituation im Hôtel de Guermantes als Keimzelle des Erzählens

Auch an dieser Stelle nun kommt die Muße wieder ins Spiel. Das erlebende Ich nämlich ist verspätet im Hôtel de Guermantes eingetroffen; da die anderen Gäste im Salon der Aufführung eines Musikstückes beiwohnen, ist es für ihn nicht möglich, sofort den Salon zu betreten. Man bittet ihn daher, in der Bibliothek des Hauses zu warten. Dort wird er völlig unverhofft von einer Serie von Glücks-

momenten erfasst, die dem Madeleine-Erlebnis gleichen. Die erste in dieser Serie von beglückenden Erinnerungserfahrungen fand bereits im Hof des Hôtel de Guermantes statt, wo der Held zufällig auf zwei ungleich hohen Pflastersteinen zu stehen kam und dadurch an seinen Venedigaufenthalt und den Besuch des Baptisteriums von San Marco erinnert wurde (*Albertine disparue*). Das dadurch hervorgerufene Glücksgefühl kontrastiert mit seinem vorherigen Gemütszustand, seiner Verzweiflung darüber, dass er, wie er glaubt, sein Leben vergeudet habe und unfähig sei, ein Kunstwerk zu schaffen. Nun aber scheint sich nach der Art eines „coup de théâtre“ eine Umkehrung der Situation anzudeuten. Der Text stellt sofort die Verknüpfung der verschiedenen Erinnerungserfahrungen her:

Mais au moment où, me remettant d'aplomb, je posai mon pied sur un pavé qui était un peu moins élevé que le précédent, tout mon découragement s'évanouit devant la même félicité qu'à diverses époques de ma vie m'avaient donnée la vue d'arbres que j'avais cru reconnaître dans une promenade en voiture autour de Balbec, la vue des clochers de Martinville, la saveur d'une madeleine trempée dans une infusion, tant d'autres sensations dont j'ai parlé et que les dernières œuvres de Vinteuil m'avaient paru synthétiser. Comme au moment où je goûtais la madeleine, toute inquiétude sur l'avenir, tout doute intellectuel étaient dissipés. Ceux qui m'assaillaient tout à l'heure au sujet de la réalité de mes dons littéraires et même de la réalité de la littérature se trouvaient levés comme par enchantement.⁶

Die in der Matinée Guermantes unmittelbar bevorstehende Berufung des Protagonisten zum Künstler wird durch die genannten „sensations“ beziehungsweise „impressions“, die im Roman an den verschiedensten Stellen auftauchen, unterschiedlich vorbereitet. Wie auch in der Madeleine-Erfahrung verspürt der Protagonist bei der Matinée Guermantes ein Glücksgefühl, welches das vorgängige Leid annulliert und ihm sogar den Tod als etwas Gleichgültiges erscheinen lässt. Im Unterschied zu damals will er aber diesmal die „causes profondes“ seines Glücksgefühls ergründen. Dabei hilft es ihm, dass er im Folgenden, während er in der Bibliothek des Fürsten von Guermantes auf Einlass in den Salon warten

⁶ Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, hg. v. Jean-Yves Tadié, 4 Bde, Paris 1987–1989, IV, 445. – „In dem Augenblick aber, als ich wieder Halt fand und meinen Fuß auf einen Stein setzte, der etwas weniger hoch war als der vorige, schwand meine ganze Mutlosigkeit vor dem gleichen Glücksgefühl, das mir zu verschiedenen Epochen meines Lebens einmal der Anblick von Bäumen geschenkt hatte, die ich auf einer Wagenfahrt in der Nähe von Balbec wiederzuerkennen gemeint hatte, ein andermal der Anblick der Kirchtürme von Martinville oder der Geschmack einer Madeleine, die in Tee getaucht war, sowie noch viele andere Empfindungen, von denen ich gesprochen habe und die mir in den letzten Werken Vinteuils zu einer Synthese miteinander verschmolzen schienen. Wie in dem Augenblick, in dem ich die Madeleine gekostet hatte, waren alle Sorgen um meine Zukunft, alle Zweifel meines Verstandes zerstreut. Die Bedenken, die mich eben noch wegen der Realität meiner literarischen Begabung, ja der Literatur selbst befallen hatten, waren wie durch Zaubererschlag behoben.“ (Marcel Proust, *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit*, 7 Bde, übers. v. Eva Rechel-Mertens, revidiert v. Luzius Keller u.a., hg. v. Luzius Keller, Frankfurt a.M. 1994–2002, VII, 258)

muss, gleich von mehreren solcher Erinnerungserlebnisse kurz hintereinander erfasst wird. Das Geräusch eines gegen einen Teller geschlagenen Löffels evoziert eine Zugfahrt, bei der der Protagonist während eines reparaturbedingten Haltes eine Baumreihe betrachtet hat („le bruit identique de la cuiller contre l'assiette m'avait donné [...] l'illusion du bruit du marteau d'un employé qui avait arrangé quelque chose à une roue du train pendant que nous étions arrêtés“; IV, 447); eine gestärkte Serviette, mit der der Protagonist sich den Mund abwischt, versetzt ihn in Gedanken nach Balbec, wo er sich am Tag seiner Ankunft mit einem ebenfalls gestärkten Handtuch mühsam abzutrocknen versuchte; das Geräusch eines Wasserrohres, welches wie das eines Schiffes klingt, lässt ebenfalls Balbec wieder auflieben; schließlich entdeckt er in der Bibliothek ein Exemplar des Romans *François le Champi* von George Sand, welchen er am Tag der „première abdication“ seiner Mutter mit ihr zusammen lesen durfte.

Es ist charakteristisch für die Struktur des Proust'schen Romans, dass der Text hier kurz vor seinem Ende wieder an den Anfang, zur Madeleine-Episode und zum „drame du coucher“, zurückgreift. Dadurch werden Anfang und Ende explizit miteinander verklammert. Es zeigt sich rückwirkend die zu Beginn schon latent vorhandene poetologische Codierung. Diese wird nun expliziert. Der Protagonist entdeckt seine Berufung zum Schriftsteller und ihm wird klar, dass er nicht dazu geeignet ist, eine „littérature de notations“⁷ wie etwa die Brüder Goncourt zu schaffen, welche lediglich die Oberfläche der Erscheinungen abbilden, aber nicht deren Tiefendimension erfassen. Er entwirft nun in Gedanken die Grundlagen für den von ihm zu schreibenden Roman, dessen Gegenstand sein eigenes Leben sein soll. Basis dieses Romans ist die „mémoire involontaire“. Über die Ursache des von ihr hervorgerufenen Glücksgefühls sagt der Erzähler Folgendes:

Or cette cause, je la devinais en comparant entre elles ces diverses impressions bienheureuses et qui avaient entre elles ceci de commun que j'éprouvais à la fois dans le moment actuel et dans un moment éloigné le bruit de la cuiller sur l'assiette, l'inégalité des dalles, le goût de la madeleine, jusqu'à faire empiéter le passé sur le présent, à me faire hésiter à savoir dans lequel des deux je me trouvais; au vrai, l'être qui alors goûtait en moi cette impression la goûtait en ce qu'elle avait de commun dans un jour ancien et maintenant, dans ce qu'elle avait d'extratemporel, un être qui n'apparaissait que quand, par une de ces identités entre le présent et le passé, il pouvait se trouver dans le seul milieu où il put vivre, jouir de l'essence des choses, c'est-à-dire en dehors du temps.⁸

⁷ IV, 473.

⁸ IV, 450 – „Dieser Grund nun begann sich mir zu offenbaren, wenn ich jene beseligenden Eindrücke untereinander verglich, denn sie hatten untereinander gemeinsam, daß ich das Geräusch des Löffels an dem Teller, die Ungleichheit der Bodenplatten oder den Geschmack der Madeleine zugleich im gegenwärtigen Augenblick und in einem entfernten Augenblick wahrnahm, und zwar in einem Maße, daß die Vergangenheit auf die Gegenwart übergriff und ich nicht mehr mit Bestimmtheit wußte, in welcher von beiden ich mich befand; in Tat und Wahrheit war es so: Das Wesen, das dann in mir diesen beglückenden

Die Identität zweier Sinneseindrücke, eines gegenwärtigen und eines vergangenen, bewirkt ein Heraustreten des Ichs aus der Zeit; seine Empfindung bezieht sich sowohl auf die Gegenwart als auch auf die Vergangenheit und gehört dadurch vorübergehend keiner der beiden Zeitstufen mehr an. Was die beiden Empfindungen gemeinsam haben, sozusagen ihre Schnittmenge, ist etwas Außerzeitliches („extratemporel“). Das Ich, welches Subjekt dieser Empfindungen ist, ist selbst kein permanentes, sondern ein ephemerisches Ich, welches aber die Essenz der Dinge genießen darf. Der Erzähler versteht nun, weshalb er in diesen Momenten so glücklich ist, dass er keine Angst mehr vor dem Tode hat:

Cela expliquait que mes inquiétudes au sujet de ma mort eussent cessé au moment où j'avais reconnu inconsciemment le goût de la petite madeleine puisqu'à ce moment-là l'être que j'avais été était un être extra-temporel, par conséquent insoucieux des vicissitudes de l'avenir. Il ne vivait que de l'essence des choses, et ne pouvait la saisir dans le présent où l'imagination n'entrant pas en jeu, les sens étaient incapables de la lui fournir; l'avenir même vers lequel se tend l'action nous l'abandonne. Cet être-là n'était jamais venu à moi, ne s'était jamais manifesté, qu'en dehors de l'action, de la jouissance immédiate, chaque fois que le miracle d'une analogie m'avait fait échapper au présent. Seul, il avait le pouvoir de me faire retrouver les jours anciens, le temps perdu, devant quoi les efforts de ma mémoire et de mon intelligence échouaient toujours.⁹

Das Wesen der Dinge lässt sich nur außerhalb der Zeit betrachten, und um dort hin zu gelangen, bedarf es der Identität beziehungsweise des ‚Wunders‘ einer Analogie zwischen zwei zeitlich getrennten Augenblicken, welches ein der Zeit enthobenes Ich („un être extra-temporel“ beziehungsweise „l'homme affranchi de l'ordre du temps“, IV, 451) in einer Art Epiphanie zur Erscheinung bringt. Das wiederum ist die Voraussetzung für das Wiederfinden der verlorenen Zeit in ihrer Totalität. Dieses Wiederfinden ist somit durch zwei Merkmale gekennzeichnet: Es hat den Charakter des Wunderbaren und ist zeitlich sehr begrenzt. Mit anderen Worten: Sein Status ist äußerst prekär. Dennoch soll es, wie der Fortgang der

Eindruck empfand, empfand ihn darin, was dieser zu einem früheren Zeitpunkt und jetzt an Gemeinsamem hatte, darin, was er an Außerzeitlichem hatte; es war ein Wesen, das nur dann in Erscheinung trat, wenn es aufgrund einer solchen Identität zwischen Gegenwart und Vergangenheit in das einzige Lebenselement versetzt wurde, in dem es existieren und die Essenz der Dinge genießen konnte, das heißt außerhalb der Zeit.“ (VII, 265)

⁹ IV, 450 – „Dadurch erklärte sich, daß meine Sorgen um meinen Tod in dem Augenblick ein Ende gefunden hatten, in dem ich unbewußt den Geschmack der kleinen Madeleine wiedererkannte; denn in diesem Augenblick war das Wesen, das ich gewesen war, ein außerzeitliches Wesen und stand daher den Wechselseitigkeiten der Zukunft unbesorgt gegenüber. Es lebte nur von der Essenz der Dinge; diese aber konnte es in der Gegenwart nicht erfassen, in der die Imagination nicht zum Zuge kommt; selbst die Zukunft, auf die jedes Handeln hinzielt, enthält sie uns vor. Dieses Wesen hatte mich immer nur außerhalb des Handelns und unmittelbaren Genießens aufgesucht, es hatte sich immer dann manifestiert, wenn das Wunder einer Analogie mich der Gegenwart entzog. Als einziges hatte es die Macht, mich die früheren Tage, die verlorene Zeit, wiederfinden zu lassen, während die Bemühungen meines Gedächtnisses und meines Verstandes dabei immer scheiterten.“ (VII, 265 f.)

poetologischen Überlegungen der Matinée Guermantes zeigt, die Basis eines gewaltigen Romans bilden. Es ist hier nicht möglich, die Probleme der Umsetzung, welche sich aus dem Widerspruch zwischen momentaner Epiphanie und dem mühseligen und zeitaufwendigen Schreibprozess ergeben, zu diskutieren. Proust weist selbst auf diese Schwierigkeiten hin, etwa indem er sagt, dass die Darstellung der unterschiedlichen erinnerten Vergangenheiten eine je unterschiedliche sprachliche Materie voraussetzen würde („une matière distincte, nouvelle, d'une transparence, d'une sonorité spéciales, compacte, fraîchissante et rose“, IV, 449).

11.3 Das Erzählen als Projekt im Suspens

Entscheidend für unsere Überlegungen ist die Tatsache, dass der Protagonist des Romans seine lange vergeblich gesuchte Berufung zum Künstler in einer Situation des Rückzugs und des Suspens entdeckt. Diese Rückzugssituation in der Bibliothek verbindet sich mit der Kontingenz jener Erinnerungsform, die Proust als „mémoire involontaire“ bezeichnet. Hinzu kommt die Umgebung der Bibliothek, in der der Protagonist unter anderem jenes Buch wiederentdeckt, welches seine Mutter in jener Nacht, da er sich gegen die Kuss-Verweigerung aufgelehnt hatte, vorlas, nämlich George Sands *François le Champi*. Damit schließt sich ein weiterer Kreis innerhalb des gewaltigen Romans: Nicht nur die Madeleine-Episode wird in der Matinée Guermantes wieder aufgegriffen und theoretisch sowie poetologisch erläutert, sondern auch das „drame du coucher“ findet sich in dieser großen Aufgipfelung des Romans wieder. Es geht somit nicht nur um glückhafte, sondern auch um traumatisch besetzte Erinnerung. In dieser Mußsituation wird dem Ich somit ein Glücksgeschenk zuteil, der Protagonist findet seine Vergangenheit durch „mémoire involontaire“-Erlebnisse wieder, er begreift die Bedeutung dieser Erlebnisse und setzt sich eine künstlerische Aufgabe. All dies vollzieht sich im Rahmen der suspendierten Zeit und im Raum der Bibliothek, also in einer klassischen Mußesituation. Dass Proust das Schreibprojekt seines Protagonisten aus der Bibliothek als einer Heterotopie hervorheben lässt, ist sicherlich kein Zufall, wenn man bedenkt, dass der Text selbst aufgrund der komplexen Syntax, die die entlegensten Wirklichkeitsbereiche permanent zusammenbringt, durch eine hochgradig heterotope Strukturierung, also durch Verdichtung und Verräumlichung, gekennzeichnet ist.

Allerdings erfolgt nun eine Abwandlung des traditionellen Modells, welches ja vorsieht, dass Erzählen in der Muße direkt stattfindet. Bei Proust hingegen ist es so, dass dieses Erzählen lediglich als in die Zukunft gerichtetes Schreibprojekt benannt, nicht aber im Rahmen der erzählten Zeit des Romans tatsächlich durchgeführt wird. Das eigentliche Schreiben liegt im Jenseits des Textes.¹⁰

¹⁰ Rainer Warning, „Supplementäre Individualität. „Albertine endormie““, in: Warning,

Insofern ist die Muße zwar, wie auch in vielen anderen der hier betrachteten Texte, ein Strukturmerkmal, welches das Erzählen ermöglicht und von diesem sozusagen vorausgesetzt wird. Allerdings ist es nur ein notwendiges und kein hinreichendes Strukturmerkmal. Der Text projiziert sich selbst als zu lösende Aufgabe in sein eigenes Jenseits; dadurch entsteht eine paradoxe Verschiebung und Dezentrierung. Denn der Hinweis auf den erst noch zu schreibenden Text steht ja im Widerspruch zu der Tatsache, dass der Leser bereits einen Text in den Händen hält, wenn er diese Passagen liest. Daher muss man sich fragen, wie sich der als Projekt konzipierte, erst noch zu schreibende Text zu dem von Proust tatsächlich geschriebenen Text verhält. Es gibt gute Gründe anzunehmen, dass der tatsächlich geschriebene Text nicht jener ist, den der Protagonist bei der Matinée Guermantes konzeptuell entworfen hat.¹¹

Der Protagonist von Prousts Roman erscheint als eine Figur, die innerhalb der Welt ihres Erlebens tendenziell ausgeschlossen und auf paradoxe Weise anwesend-abwesend ist. Das erlebende Ich nimmt zwar teil an den Abläufen des Familienlebens in Combray oder an den Reisen nach Balbec und Venedig; es gehört zu den privilegierten Personen, die Einladungen zu den exklusiven Salons der Pariser Adelsgesellschaft erhalten. Dennoch wird dieses Ich nicht in erster Linie als Handelnder dargestellt, sondern als jemand, der in einer letztlich unüberbrückbaren Distanz zu sich selbst und zur Welt begriffen ist. Diese Distanz ist eine des Beobachters, der etwa bei den gesellschaftlichen Empfängen in den Pariser Salons mit höchster Aufmerksamkeit zahlreiche Neuigkeiten über die anwesenden Gäste in Erfahrung bringt und daraus Schlussfolgerungen über die sozialen Beziehungen und die ihnen zugrundeliegenden Gesetze zieht. Nicht nur in den Salons, sondern auch in vielen anderen Situationen wird der Held als distanzierter Beobachter inszeniert. Das ‚Theater‘ seiner Beobachtungen sind beispielsweise die Wege, auf denen die Familie des Erzählers in Combray spazieren geht. Diese Wege sind unterteilt in verschiedene Stationen, an denen der kleine Junge innehält und das von ihm Wahrgenommene registriert. Andere Schauplätze sind der Strand oder das Grand-Hotel von Balbec, die Champs-Elysées, die Kutsche und das Automobil oder der Zug, mit dem er die Reise nach Balbec macht usw. Besonders hervorgehoben als Theaterszenen sind jene Episoden, in denen der Protagonist zum Voyeur wird, indem er unbemerkt eine Handlung oder eine Begegnung beobachtet, bei der es um verborgene und gesellschaftlich tabuisierte sexuelle Neigungen geht (Montjouvain, die Begegnung

Proust-Studien, München 2000, 77–107, hier 80, spricht trefflich von Prousts „Erzählen aus einer nichtkonstituierten Erzählsituation“, das er als „Indiz einer epistemologischen Leere“ deutet.

¹¹ Vgl. hierzu Luzius Keller, „Literaturtheorie und immanente Ästhetik im Werke Marcel Prousts“, in: Edgar Mass/Volker Roloff (Hg.), *Marcel Proust – Lesen und Schreiben*, Köln 1983, 153–169, hier 167: „Prousts Roman ist nicht die Realisierung von Marcels Romanprojekt.“

von Charlus und Jupien in *Sodome et Gomorrhe* oder die Bordellszene in *Le temps retrouvé*).¹²

Allgemein lässt sich feststellen, dass die Art und Weise, wie das Ich in seinem Wahrnehmungsraum präsentiert wird, auf einer Verbindung von aktueller Wahrnehmung und Erinnerung beziehungsweise Verarbeitung der Wahrnehmung und In-Bezug-Setzung des Wahrgenommen mit Erinnerungsinhalten, Erwartungen oder Projektionen in die Zukunft beruht. Dadurch entsteht ein dichtes Amalgam von unterschiedlichen Bewusstseinsinhalten. Dieses Amalgam entspricht Prousts Darstellungsweise. Proust erzählt nämlich nicht einfach eine Handlung, bestehend aus einer Kette von Ereignissen, sondern er „verpackt“ die einzelnen Handlungselemente in eine dicke Schicht von Reflexionen, Kommentaren, Digressionen, Analysen usw. Das Zentrum dieses Amalgams von Beobachtungen, Wahrnehmungen, Reflexionen ist das Ich des Textes, und zwar zugleich das erzählende beziehungsweise erinnernde Ich und das erlebende Ich. Die Instanzen des Ichs verschmelzen miteinander teilweise bis zur Ununterscheidbarkeit. Das hat zur Folge, dass man als Leser einerseits dem Bewusstsein dieses Ichs sehr nahe kommt. Man sieht die Welt gewissermaßen mit seinen Augen. Man sieht aber nicht nur das aktuell Wahrgenommene, sondern auch die unterschiedlichen Schichtungen, die das aktuell Wahrgenommene überlagern. Andererseits ergibt sich daraus eben jene Distanz zum aktuell Wahrgenommenen, die auch der grundlegende Erlebnismodus des Ichs ist.

Dieses Ich strebt zwar danach, ganz bei sich und bei den Dingen zu sein, doch scheitert dieses Bestreben immer wieder, woraus sich für das Ich ein immerwährendes Leiden ergibt. Dies wird beispielsweise in seiner höchst problematischen Liebesbeziehung zu Albertine deutlich, insofern das Ich versucht, die Geliebte unter seine Kontrolle zu bringen und höchste Nähe und Intimität zu erzwingen, indem er sie zu seiner Gefangenen macht, dabei aber feststellen muss, dass die gewünschte Intimität gar nicht möglich ist, weil einerseits Albertine sich als „être de fuite“ seinen Bemächtigungsversuchen systematisch entzieht und weil andererseits sein eigenes Begehr im Moment der Präsenz der Geliebten immer wieder erlischt. Dieses Begehr wird somit nicht durch Präsenz, sondern durch Absenz erzeugt. Was für die Liebesziehung gilt, lässt sich verallgemeinern. Die Präsenz der Welt ist für den Protagonisten dann am intensivsten, wenn er von ihr entfernt und getrennt ist, etwa wenn er in seinem abgedunkelten Zimmer liegend sich die ausgesperrte Außenwelt in ihrer Totalität („le spectacle total de l’été“) mittels der Imagination vergegenwärtigt (I, 82).

Es entspricht dieser Paradoxie von Präsenz und Absenz, von Trennung und Nähe, wenn dieses Ich in *Le temps retrouvé* im Zuge der poetologischen Überle-

¹² Vgl. hierzu Thomas Klinkert, „Voir sans être vu. La scène du voyeur chez Marcel Proust“, in: Peter Schnyder/Frédérique Toudoire-Surlapierre (Hg.), *Voir & Être vu. Réflexions sur le champ scopique dans la littérature et la culture européennes*, Paris 2011, 131–145.

gungen zu dem geplanten Roman feststellt, dass die einzig wahren Paradiese diejenigen seien, die man für immer verloren habe (IV, 449). In eine ähnliche Richtung weist die Überlegung, dass die einzige Möglichkeit, die verlorene Wirklichkeit wieder zu erreichen, darin liegt, dass man sich an sie erinnert, nicht aber darin, dass man durch eine Reise versucht, der verlorenen Wirklichkeit physisch näherzukommen (IV, 455). Auch der Gegensatz zwischen Literatur und Leben wird aufgehoben, insofern es die Kunst ist, von der der Erzähler behauptet, dass sie es möglich mache, das wahre Leben zu entdecken (IV, 459): „*La vraie vie, la vie enfin découverte et éclaircie, la seule vie par conséquent pleinement vécue, c'est la littérature.*“ (IV, 474) Die Literatur ist insofern gleichzusetzen mit dem wahren Leben, als sie ein Beobachtungs- und Erkenntnisinstrument ist, welches es einem Ich gestattet, die Wirklichkeit, welche normalerweise durch eine klischeehafte Wahrnehmung („*connaissance conventionnelle*“) ver stellt ist, zu erkennen.

Wenn aber die Literatur gleichzusetzen ist mit dem ‚wahren Leben‘, das heißt mit einer nicht klischeehaften Wahrnehmung des Lebens, und wenn, wie gezeigt wurde, die Entstehung des Kunstwerks die Möglichkeit der Muße voraussetzt, dann ist es nicht verwunderlich, dass der Protagonist des Romans schon während seines Lebens, welches später zum Gegenstand seines literarischen Schreibens werden soll, immer wieder in Situationen der Muße begriffen ist und von diesen aus Zugang zur Welt findet. Anders als in der Tradition ist bei Proust die Muße also kein Ausnahmezustand, sondern ein habituelles Element der Erfahrung. Allerdings verliert sie dadurch die üblicherweise mit der Muße verbundenen positiven Merkmale. Diese können nur ausnahmsweise in Erscheinung treten, in Momenten besonderen Glücksempfindens, wie beispielsweise wenn das erlebende Ich auf der Kutsche des Docteur Percepied die Kirchtürme von Martinville als scheinbar bewegliche Gegenstände wahrnimmt und begeistert von diesem Schauspiel zur Feder greift. Diese besonderen Glücksmomente sind jedoch selten. Sehr viel häufiger sind Momente der Kontemplation und Reflexion, in denen das Ich die Welt und sich selbst beobachtet und zu begreifen versucht und dabei immer wieder auf die negativen Aspekte des Daseins (Erkenntnisskepsis, unerfülltes Verlangen nach Glück, Nichtrealisierbarkeit der eigenen künstlerischen Ambitionen usw.) gestoßen wird.

Ein weiterer Aspekt ist in diesem Zusammenhang zu reflektieren. Wenn der Gegensatz zwischen Leben und Kunstwerk aufgehoben wird, indem gesagt wird, das wahre Leben sei die Literatur, und indem das erlebende Ich als ein ständig in künstlerischer Beobachterposition begriffenes Subjekt inszeniert wird, dann muss man die Frage stellen, inwieweit diese Konzeption noch kompatibel ist mit der Poetik der Erinnerung. Erinnerung bedeutet ja, dass in der Vergangenheit tatsächlich etwas stattgefunden hat und dass dieses mental reaktualisiert beziehungsweise rekonstruiert wird. Selbst wenn man in Rechnung stellt, dass die „*mémoire involontaire*“ keine abbildende Funktion hat, sondern dass durch das

Heraustreten des Ichs aus der Zeit und das gleichzeitige Erleben eines Phänomens in der Gegenwart und in der Vergangenheit eine neue Perspektive entsteht, ist doch zu bedenken, dass dieses Erinnerungsmodell in seinem Kern auf einer Relation zwischen Urbild und Abbild beruht. Was die Erinnerung – in welcher Transformation auch immer – reaktualisiert, ist etwas in der Vergangenheit tatsächlich Erlebtes, etwas Reales. Diese Urbild-Abbild-Relation aber wird in dem Moment fragwürdig, in dem man die Konsequenzen der poetologischen Überlegungen von Proust ernst nimmt. Wenn nämlich die Literatur verstanden wird als ein Erkenntnisinstrument, dem allein es obliegt, die ‚wahre Wirklichkeit‘ zu zeigen, dann kehrt sich die Relation zwischen Urbild und Abbild um. Dann nämlich ist die Literatur das Urbild und das von ihr dargestellte Leben das Abbild. Die Literatur erzeugt also gewissermaßen *ex post* jenes Leben, welches, wie der Erzähler selbst sagt, ohne die Literatur gar nicht hätte erkannt werden können („*cette réalité que nous risquerions fort de mourir sans l'avoir connue*“, IV, 474). Damit nähert Proust sich bestimmten epistemologischen Positionen an, die sich schon bei Rousseau nachweisen lassen (s. o.). Die radikale Widersprüchlichkeit und Unabgeschlossenheit von Prousts Roman zeigt sich schließlich auch darin, dass das bei der Matinée Guermantes beschlossene Schreibprojekt durch die Todesnähe des Protagonisten gefährdet und infrage gestellt wird. Als er sich anschickt, sein Werk zu schreiben, sieht er sein Ende nahen und befürchtet, dass er das Buch nicht vollenden kann.¹³ Auch in dieser Hinsicht ist das Proust'sche Erzählen ein Projekt im Suspens, wofür zeichenhaft die spezifische, vielschichtige Funktionalisierung der Muße einsteht.

¹³ Vgl. hierzu ausführlich Thomas Klinkert, *Bewahren und Löschen. Zur Proust-Rezeption bei Samuel Beckett, Claude Simon und Thomas Bernhard*, Tübingen 1996, 72–106.

12. Juan Goytisolo: *Señas de identidad*

Wie wir bei Proust exemplarisch sehen konnten, gibt es in der Literatur des 20. Jahrhunderts eine Reflexion über das moderne Subjekt, gepaart mit einer Reflexion über das Schreiben beziehungsweise die Künstlerwerdung. Diese Reflexion entwickelt sich in Freiräumen und an Rückzugsorten, die wir dem Paradigma des Mußraumes beziehungsweise der Mußsituation zurechnen können. Der Proustsche Protagonist liegt im Bett, er liest in seinem abgedunkelten Zimmer oder sitzt in einer Bibliothek, in der ihm unfreiwillige Erinnerungsmomente zuteil werden, die ihn auf den Weg zu seiner künstlerischen Berufung führen. Dabei zeigt sich, dass die Identität des Erzählsubjekts zunehmend problematisch wird: Zu Beginn von *À la recherche du temps perdu* findet das Ich nur eingeschränkt Zugang zu seiner eigenen Vergangenheit. Es ist sich selbst unverfügbar geworden. In der Wach-Schlaf-Situation des Romanbeginns ist davon die Rede, dass das Ich seine Identität völlig verloren hat und auf einen vorzivilisatorischen Bewusstseinszustand regrediert („j'étais plus dénué que l'homme des cavernes“).¹ Dieses Ich findet nun nach einem langen Irrweg sehr spät erst seine Berufung. Zwar ist in der Metaphorik der Erinnerung und der Beschreibung des zu schaffenden Kunstwerks von Ewigkeit, Glück und Essentialität die Rede, doch stehen diese positiven Begriffe in einem Spannungsverhältnis zu den negativen Erfahrungen des Ichs in der Gesellschaft und der Liebe. Hier stößt das Ich nämlich an Grenzen des Verstehens und der Authentizität; der Andere ist, wenn er geliebt wird, ein unergründliches Rätsel und entzieht sich den Bemächtigungsversuchen des liebenden Ichs. Liebe ist stets geprägt durch Eifersucht und Verlustangst, aber auch durch Qual und Unterdrückung, ja sogar durch Grausamkeit. Auch in der Gesellschaft stellt der Protagonist fest, dass die handlungsleitenden Motive Egoismus, Snobismus, Idolatrie und Disimulation sind. Die vom Protagonisten stets ersehnte gelingende, auf Verstehen gegründete Kommunikation findet nicht statt. Wichtige historische Hintergründe der Handlung sind einerseits die Dreyfus-Affäre und andererseits der Erste Weltkrieg. Antisemitismus, Gewalt und Vernichtung spielen somit in die Handlungswelt des Romans hinein. Proust beobachtet die Selbstzersetzung einer Gesellschaft, hinter deren glänzender Fassade sich Abgründe der Gewalt, der Grausamkeit und der (Selbst-)Zerstörung auftun. Vor diesem Hintergrund existentieller Bedrohungen ist das Schreibprojekt des Protagonisten zu situieren; wichtig und entscheidend ist, dass er, um dieses Projekt konzeptuell ent-

¹ Proust, *À la recherche du temps perdu*, I, 5.

wickeln zu können, einer mußeähnlichen Rückzugssituation bedarf. Aus dem Geist der Muße heraus entsteht das Proust'sche Schreibprojekt.

Es gibt in der Literatur des 20. Jahrhunderts bedeutende Autoren, die an Proust anknüpfen und seine Romankonzeption weiterentwickeln. Man kann hier an Samuel Beckett, Claude Simon und Thomas Bernhard denken,² aber auch an Juan Goytisolo und Jorge Semprún. Ich möchte im Folgenden ein Werk von Juan Goytisolo näher betrachten, bevor ich mich im abschließenden Kapitel Jorge Semprún zuwende. In den Werken dieser beiden Autoren vollzieht sich eine grundlegende Reflexion über narrative Ich-Konstitution vor dem Hintergrund einer Geschichte der Gewalt (Bürgerkrieg, Konzentrationslager, Totalitarismus); in beiden Fällen wird – ähnlich wie bei Proust – das Erzählen als ein keineswegs selbstverständliches Unternehmen verbunden mit einer Mußesituation. Wie bei Proust spielt auch bei Goytisolo und Semprún die Erinnerung eine wichtige Rolle; darüber hinaus haben beide Autoren die Gemeinsamkeit, dass sie ihre Erzählprojekte mithilfe von experimentellen, intertextuell kodierten Darstellungsformen umsetzen.

12.1 Erinnerung im Zeichen der Muße und des Todes

Der 1966 in Mexiko erschienene Roman *Señas de identidad* des 1931 geborenen Juan Goytisolo handelt von dem Versuch, die leidvolle Geschichte Spaniens im 20. Jahrhundert und zugleich die des Protagonisten zu rekonstituieren. Dieser heißt Álvaro Mendiola und lebt seit vielen Jahren im Exil in Paris, aber sein eigentliches Interesse gilt seinem Geburtsland Spanien, welches seit dem Ende des Bürgerkrieges 1939 von der Franco-Diktatur beherrscht wird, zu der Álvaro in Opposition steht. So hat er etwa 1958 einen Dokumentarfilm über das Land gedreht. Die lange Abwesenheit von Spanien aber erschwert es ihm, über dessen Geschichte, mit der seine eigene Lebensgeschichte eng verbunden ist, etwas in Erfahrung zu bringen. Von Beginn an sind private und kollektive Vergangenheit untrennbar miteinander verknüpft. Wie bei Proust gibt es ein auf einer intermediären Ebene situiertes Subjekt der Erinnerung, welches aber noch nicht das schreibende Ich ist.

Programmatisch setzt der Roman mit der zitierenden Wiedergabe anonymer Stimmen ein, die den Protagonisten von außen gewaltsam zu definieren versuchen und ihn als Vaterlandsverräter, Feigling und Nestbeschmutzer beschimpfen.³ Der Roman lässt sich als gegen solche Fremdzuschreibungen gerichtete Suche nach der Identität des Protagonisten begreifen. Es handelt sich, so Axel

² Vgl. hierzu Thomas Klinkert, *Bewahren und Löschen. Zur Proust-Rezeption bei Samuel Beckett, Claude Simon und Thomas Bernhard*, Tübingen 1996.

³ Juan Goytisolo, *Señas de identidad*, Barcelona 1988, 9–11.

Wasmuth, um ein „entmachtetes Subjekt, das nur noch Fragmente begreifen kann, während die Totalität der unverfügbare Grund seiner Identität und seines Lebens ist“.⁴ Seine soziale Position wird durch die anonymen Stimmen gleich zu Beginn als die eines Außenseiters markiert, der zur Welt seiner Herkunft in einer durch Konflikte und Gewalt geprägten Beziehung steht. Diese Konflikte erklären sich aus der politischen Geschichte Spaniens im 20. Jahrhundert, aber auch aus der persönlichen Geschichte des Protagonisten.

Nach langer Abwesenheit ist Álvaro Mendiola wieder in sein Vaterhaus nach Barcelona zurückgekehrt. Das Haus mit seinem Garten und den Eukalyptusbäumen wird modelliert als Raum der Muße und Zurückgezogenheit, in dem der Protagonist über seine Vergangenheit nachdenkt, um sich Rechenschaft über seine prekäre Identität abzulegen. Die Erinnerungssituation im Vaterhaus in Barcelona ist ein wichtiges den Roman strukturierendes Element. Immer wieder ruft der Text, dessen Zeitstruktur von chronologischer Unordnung geprägt ist, diese Situation in Erinnerung; es handelt sich um einen strukturellen Ruhepunkt innerhalb des Textes, dessen hervorstechende Merkmale Unruhe, Unordnung und Fragmentarität sind.

Álvaros Anwesenheit in seinem Vaterhaus ist verbunden mit dem Vorhaben, die verschüttete Vergangenheit wieder auszugraben („desenterrar uno a uno de la polvorienta memoria los singulares y heteróclitos elementos que componían el decorado mítico de tu niñez“).⁵ Der Versuch, sich die Vergangenheit wiederanzueignen, sie zu rekonstituieren, stützt sich im Wesentlichen auf Dokumente (Briefe, Photos, Zeitungsausschnitte usw.), das heißt es handelt sich um eine sekundäre, medial vermittelte Erinnerung, deren Synthesierung sich von Beginn an als ein Dokumentations- und somit in letzter Konsequenz als ein Schreibprojekt erweist. Dieses Schreibprojekt ist indes – ebenso wie die Identität des Protagonisten und dessen Leben – gefährdet, denn die Rekonstruktionsarbeit steht im Zeichen der möglichen Auslöschung der Erinnerung, wie etwa bei der Betrachtung eines Photoalbums deutlich wird:

Un sentimiento oscuro, de íntima y gozosa profanación, acompañaba el lento desfilar de aquellas páginas evocadoras de un pasado desaparecido y muerto, fantasmagórica ronda de personajes identificables sólo gracias a la inscripción piadosa de un nombre y una fecha que los salvaba así – ¿por cuánto tiempo? – del irrevocable y definitivo olvido; y [...] el rencor póstumo contra la necia estirpe y su presuntuosa respetabilidad se alimentaba con el pasto de aquella tranquila y silenciosa hecatombe. Por una ironía feroz del destino dependía de él – ¿quién le impedía borrar los pies con una goma, rasgar caprichosamente

⁴ Axel Wasmuth, „Ein Paradigma des Ichromans: Juan Goytisolos *Señas de identidad*“, in: Frank Baasner (Hg.), *Spanische Literatur. Literatur Europas. Wido Hempel zum 65. Geburtstag*, Tübingen 1996, 489–506, hier 491.

⁵ *Señas de identidad*, 13. – „[...] und nacheinander aus der verstaubten Erinnerung die einzigartigen, seltsamen Elemente ausgraben, die die mythische Dekoration deiner Kindheit bildeten“ (Juan Goytisolo, *Identitätszeichen*, übers. v. Joachim A. Frank, Frankfurt a.M. 1978, 13).

las páginas? – que el recuerdo mismo de su existencia se perdiese igualmente, y el bien y mal remotos que en vida hubiesen hecho [...] se disolviesen en la nada de la que sin necesidad alguna habían surgido y a la que razonable y justicieramente habían vuelto.⁶

Álvaros Bezug zu seinen Vorfahren ist, wie aus dem Zitat hervorgeht, ein höchst problematischer. Er lehnt aus politischen Gründen das soziale Milieu des Großbürgertums ab, dem er selbst entstammt – daher ist der Wunsch, diese Vergangenheit auszulöschen, auch ein gegen sich selbst gerichteter Wunsch: Die Gefährdung des Protagonisten und seine Todesnähe sind im Text vielfach markiert. Er trinkt exzessiv viel Alkohol und hat vor kurzem einen lebensbedrohlichen Herzanfall auf offener Straße am Pariser Boulevard Richard Lenoir erlitten. Der Grund seiner Rückkehr nach Spanien ist die Angst, bald sterben zu müssen („habías agotado poco a poco tus reservas de espera y, sencillamente, tenías miedo de morir“).⁷

Dementsprechend steht die Erinnerungssituation im Zeichen des Todes, der im Text geradezu omnipräsent ist. Das Erinnern ist in Kapitel I begleitet und strukturiert durch das Erklingen von Mozarts *Requiem* in Form einer Schallplattenaufnahme. Gegenstand des Erinnerns sind ebenfalls Todeserfahrungen, etwa der Tod des Vaters durch ein Erschießungskommando (16, 21), der Spanische Bürgerkrieg (einmal ist die Rede von Soldaten, die die Stadt erobern und die als „enterrados vivos“ bezeichnet werden, 24), Álvaros Großmutter, die ihr Gedächtnis verloren hat (42), die *Pavane pour une infante défunte* von Ravel spielt (ebenfalls eine Todesmusik) und die den jungen Álvaro zum ersten Mal mit der eigenen Sterblichkeit konfrontiert hat (44).

Das zentrale Ereignis der Erinnerungsebene ist der Tod des Juraprofessors Ayuso (51). Sein Tod ist für Álvaro und seine Studienkollegen ein einschneidendes Erlebnis, denn er bedeutet das Ende ihrer politischen Hoffnungen: „No obstante, te decías, el entierro de Ayuso era el entierro de todos; su muerte, el final de las ilusiones de vuestra dilatada juventud.“⁸ Ayuso verkörperte nämlich

⁶ *Señas de identidad*, 16 f. – „Ein dunkles Gefühl wie von einer intimen, freudigen Entweihung begleitete das langsame Vorübergleiten dieser Bilder, die eine verschwundene, tote Vergangenheit heraufbeschworen, einen phantasmagorischen Reigen von Personen, die nur identifizierbar waren dank einem andächtig niedergeschriebenen Namen samt Datum, der sie – wie lange noch? – vor dem unwiderruflichen, endgültigen Vergessen bewahrte. Und [...] es näherte sich der postume Groll gegen die alberne Sippe und ihre dünnelhafte Ehrbarkeit von jener stillen, schweigsamen Hekatombe. Durch eine grausame Ironie des Schicksals hing es von ihm ab, ob nicht ebenso auch die bloße Erinnerung an ihre Existenz verloren ging – denn wer hinderte ihn daran, die Bildunterschriften mit einem Gummi auszuradieren und mutwillig die Seiten des Albums zu zerreißen – und das längstvergangene Gute und Böse, das sie [...] im Leben gewirkt hatten, sich auflöste in das Nichts, aus dem sie ohne jede Notwendigkeit emporgetaucht und in das sie vernünftiger- und gerechterweise wieder zurückgekehrt waren.“ (*Identitätszeichen*, 19 f.)

⁷ *Señas de identidad*, 14. – „[...] weil du nach und nach den Vorrat deiner Geduld erschöpft und einfach befürchtet hastest, sterben zu müssen.“ (*Identitätszeichen*, 15)

⁸ *Señas de identidad*, 76. – „Dennoch, sagtest du dir, war die Beerdigung Ayusos die

den Wunsch nach politischer Veränderung. Álvaros durch Ayusos Tod ausgelöste Erinnerung an ihn ist brüchig: „Discontinua, huidiza la memoria se limitaba a proponerle una serie inconexa de gestos y ademanes interceptados aisladamente por ella durante la exposición bisemanal de sus cursos.“⁹ Es ist symptomatisch, dass die Erinnerung an Ayuso durchsetzt ist von der Erinnerung an den Freund Sergio und an Álvaros private Desorientierung. Immer wieder wird auf die Brüchigkeit und Selektivität seines Gedächtnisses hingewiesen. So heißt es etwa in Bezug auf das Jahr 1956, in dem der Freund Sergio gestorben ist: „Un olvido más denso que el de otras épocas de tu pasado cubría justicieramente aquel período de tu vida.“¹⁰ An seine Mutter kann er sich ebenfalls nur noch sehr ungenau erinnern: „Salvo en momentos excepcionales (y cada vez más raros) su imagen (ojos azules y claros, frente amplia, nariz recta inmovilizados en alguna fotografía) había desertado de tu memoria para siempre.“¹¹ An einer anderen Stelle ist von der „severa selección de tu memoria“¹² die Rede.

Ayusos Grablegung findet nun auf einem Friedhof statt, welcher 1939 von den Franquisten verwüstet wurde. Nur wenige Grabsteine legen Zeugnis ab von der im Spanischen Bürgerkrieg zerstörten Republik. Diese Grabsteine sind wie schwer zu entziffernde Palimpseste aus einer fernen Zeit; dadurch wird die Erinnerungsarbeit in die Nähe zur wissenschaftlichen Rekonstruktion einer fernen Vergangenheit gerückt:

De los epitafios maquillados entonces bajo una espesa capa de cal afloraban irrisorios (patéticos) mensajes de fraternidad y esperanza que los españoles del tiempo futuro descifrarían quizá con asombro (si el reino de los Veinticinco Años de Paz se perpetuaba), como los actuales historiadores y eruditos al reconstituir los palimpsestos del medioevo [...].¹³

Beerdigung aller und sein Tod das Ende der Illusionen eurer ausgedehnten Jugend.“ (*Identitätszeichen*, 111)

⁹ *Señas de identidad*, 65. – „Sein Gedächtnis beschränkte sich darauf, ihm unzusammenhängend und flüchtig eine unterbrochene Reihe einzelner Mienen und Gebärden vorzuführen, die es während der zweimal wöchentlich stattfindenden Vorlesungen aufgefangen hatte.“ (*Identitätszeichen*, 93)

¹⁰ *Señas de identidad*, 63. – „Ein Vergessen, das tiefer war als das andere Epochen deiner Vergangenheit betreffende, deckte gerechterweise diese Periode deines Lebens zu.“ (*Identitätszeichen*, 90)

¹¹ *Señas de identidad*, 70. – „Außer in besonderen (und immer selteneren) Augenblicken hatte ihr Bild (klare, blaue Augen, breite Stirn, gerade Nase, auf irgendeiner Fotografie erstarrt) deine Erinnerung für immer verlassen.“ (*Identitätszeichen*, 101)

¹² *Señas de identidad*, 74. – „[...] strengen Auswahl deiner Erinnerungen [...]“ (*Identitätszeichen*, 106).

¹³ *Señas de identidad*, 85. – „Aus den damals mit einer dicken Kalkschicht übertünchten Inschriften traten nun wieder lächerliche (pathetische) Botschaften der Brüderlichkeit und der Hoffnung hervor, die die Spanier künftiger Zeiten (wenn das Reich der Fünfundzwanzig Friedensjahre andauerte) vielleicht mit Verwunderung entziffern werden wie unsere heutigen Historiker und Gelehrten die Palimpseste des Mittelalters.“ (*Identitätszeichen*, 125)

Es zeigt sich, dass Ayusos Tod metonymisch für Álvaros eigenen befürchteten Tod steht, denn auf dem Friedhof hat seine Familie ihre Ruhestätte und es ist auch für ihn schon ein Grab reserviert. Am Ende der Beerdigung, nachdem der politisch widerständige Professor wie andere seiner Gesinnungsgenossen in einem anonymen Grab verschwunden und somit symbolisch ausgelöscht ist, schlägt Álvaros Herz genauso rasend und unregelmäßig wie bei seinem Herzanfall auf dem Boulevard Richard Lenoir in Paris sechs Monate zuvor, das heißt er befindet sich in akuter Todesnähe.

12.2 Experimentelles Schreiben und Ich-Fragmentierung

Álvaros Ziel ist es, dem Vergessen und der Auslöschung etwas entgegenzusetzen. Er weiß, dass mit seinem Tod all seine Erinnerungen an das bessere, demokratische Spanien ausgelöscht würden. Daher nimmt er sich vor, gegen dieses Vergessen ein Werk der Erinnerung zu schreiben. Dies wird im VII. Kapitel explizit formuliert, in dem mit folgenden Worten ein Schreibauftrag erteilt wird: „Evoca (transcribe) esta escena por que no muera contigo.“¹⁴ Die Szene, welche durch Aufschreiben dem Vergessen entrissen werden soll, ist das Wiedersehen einer im französischen Exil lebenden Tochter mit ihrer aus Spanien nach Frankreich reisenden Mutter. Die beiden haben sich 16 Jahre lang nicht gesehen, und der Protagonist wird Zeuge ihrer Begegnung, die in einem Zugabteil stattfindet. Die Erinnerung an diese Szene vermag Álvaro zu trösten, wenn er verzweifelt und melancholisch ist. Daher möchte er, dass die Erinnerung daran erhalten bleibt, auch wenn er selbst sterben sollte:

Enfrentando al desastre irreparable de una muerte que desde el síncope del boulevard Richard Lenoir sabías cierta, te dolía que su recuerdo pudiera desaparecer al mismo tiempo que tú y, sentado en el jardín a la sombra móvil e incierta de los árboles, sentías crecer en tu fuero interior una violenta e inútil rebeldía contra el destino avaro que lo condenaba para siempre, como te condenaba a ti (parecía imposible, te sentías joven aún, por tu cuerpo corría savia pujante) al duro olvido, hosco e insaciable.¹⁵

Das Aufschreiben und Festhalten dieser Wiedersehensszene zwischen Tochter und Mutter, die einen engen Bezug zu Álvaros eigenem Schicksal als spanischer

¹⁴ *Señas de identidad*, 307. – „Erinnere dich an diese Szene (schreib sie nieder), damit sie nicht mit dir stirbt.“ (*Identitätszeichen*, 468)

¹⁵ *Señas de identidad*, 309. – „Angesichts der unvermeidlichen Katastrophen eines Todes, den du seit dem Kollaps auf dem Boulevard Richard Lenoir als etwas Gewisses vor Augen hattest, schmerzte es dich, daß diese Erinnerung zugleich mit dir verschwinden sollte, und im Park sitzend, im beweglichen, ungewissen Schatten der Bäume, fühltest du in deinem Innern eine heftige, sinnlose Auflehnung gegen das geizige Schicksal, das sie für immer verdammte, wie es dich verdammte (es erschien dir unmöglich, du fühltest dich noch jung, durch deinen Körper strömte noch drängende Kraft) zur harten, finsternen und unersättlichen Vergessenheit.“ (*Identitätszeichen*, 470)

Exilant besitzt, steht *pars pro toto* für die Niederschrift des ganzen Buches, welches ein Buch der Erinnerung an Álvaros Leben ist und dieses Leben ebenso wie das der ihm nahestehenden Personen vor dem Vergessen bewahren soll. Auffällig ist, dass der (potentielle) Erzähler im obigen Zitat in einer Mußesituation begriffen dargestellt wird („sentado en el jardín a la sombra móvil e incierta de los árboles“). Damit wird nahegelegt, dass nicht nur die Erinnerung, sondern auch das Schreiben der Zurückgezogenheit und Muße bedarf, um realisiert werden zu können.

Doch das Problem ist, dass Álvaro bei seinem Schreibprojekt nicht auf ein gut funktionierendes Gedächtnis zurückgreifen kann – wie schon erwähnt, ist seine Erinnerung fragmentarisch und lückenhaft und er selbst war ja lange Zeit gar nicht in Spanien, verfügt also nicht über die erforderlichen Erinnerungen an sein Heimatland. Er muss dies kompensieren, indem er sich auf Dokumente und Quellen stützt und diese mithilfe seiner Imagination zu einem kohärenten Bild zu ergänzen versucht. Eine authentische und vollständige Erinnerung kann es also nicht geben:

Tus esfuerzos de reconstitución y de síntesis tropezaban con un grave obstáculo. Merced a los documentos y pruebas atoresados en las carpetas podías desempolvar de tu memoria sucesos e incidentes que tiempo atrás hubieras dado por perdidos y que rescatados del olvido por medio de aquéllos permitían iluminar no sólo tu biografía sino también facetas oscuras y reveladoras de la vida en España (juntamente personales y colectivos, públicos y privados, conjugando de modo armonioso la búsqueda interior y el testimonio objetivo, la comprensión íntima de ti mismo y el desenvolvimiento de la conciencia civil en los Reinos Taifas), pero, a raíz de tu voluntaria expatriación a París y tu existencia errabunda en Europa, la comunión anterior se había desvanecido y, extirpado tú del solar ingrato (cuna de héroes y conquistadores, santos y visionarios, locos e inquisidores: toda la extraña fauna ibera), tu aventura propia y la de tu patria habían tomado rumbos divergentes: [...]. Vacía tu memoria por diez años de destierro, ¿cómo rehacer sin daño la perdida unidad?¹⁶

¹⁶ *Señas de identidad*, 127. – „Deine Bemühungen um eine Rekonstruktion und Synthese stießen auf ein ernstes Hindernis. Dank den Dokumenten und Beweisen, die du in den Mappen aufbewahrtest, konntest du aus deiner Erinnerung Zwischenfälle und Ereignisse hervorholen, die du früher für verloren gehalten hättest und die es dir nun, der Vergessenheit entrissen, gestatteten, nicht nur deine Biographie zu erhellen, sondern auch dunkle und aufschlußreiche Facetten des Lebens in Spanien (zugleich persönliche und kollektive, öffentliche und private Ereignisse, so daß auf harmonische Weise die innere Suche mit dem objektiven Zeugnis, die intime Erkenntnis deiner selbst mit der Entfaltung des staatsbürgерlichen Bewußtseins in den Teilreichen verbunden wurde), jedoch infolge deines freiwilligen Exils in Paris und deines unsteten Lebens in Europa war die frühere Gemeinschaft zerbrochen, und als du aus deinem undankbaren Heimatboden (der Wiege von Helden und Eroberern, Heiligen und Sehern, Verrückten und Inquisitoren: der ganzen seltsamen iberischen Fauna) ausgerissen worden warst, schlugen dein Abenteuer und das deines Vaterlandes verschiedene Richtungen ein: [...]. Deine Erinnerung war leer durch zehn Jahre der Verbannung: wie konnte die verlorene Einheit ohne Schaden wiederhergestellt werden?“ (*Identitätszeichen*, 190 f.)

Der Text selbst ist, wie man an dieser und anderen Stellen erkennt, ein autobiographischer Metaroman, dessen Gegenstand die Entstehung einer problematischen Autobiographie im Zeitalter offiziell verordneten Gedächtnisverlustes ist (vgl. die übertünchten Grabschriften und den zerstörten Friedhof).¹⁷ Es gibt im Gegensatz zur traditionellen Autobiographie keinen souveränen, über seine Vergangenheit verfügenden Erzähler. Dieser kann nicht einmal Ich sagen, sondern er wird abwechselnd in der zweiten und dritten Person bezeichnet. Sein Versuch der Subjektwerdung scheitert. Das Subjekt wird in zersplitterter Form über den ganzen Text verteilt, es bricht sich in der Polyphonie einer heterogenen Textmontage und spiegelt sich im Schicksal derer, die wie sein Freund Antonio in Spanien geblieben und dort verfolgt worden sind:

De vuelta al Mas – tras la amargura del entierro de Ayuso y el paseo sin rumbo por Montjuich – el escenario del fusilamiento se había impuesto de modo paulatino a tu memoria, entreverado con numerosas imágenes e impresiones de la excursión a Yeste el año de rodaje de los encierros y de vuestra interpellación por la guardia civil. Los hechos se yuxtaponían en el recuerdo como estratos geológicos dislocados por un cataclismo brusco y, tumbado en el diván de la galería – la lluvia seguía cayendo fuera sobre la tierra borracha de agua – examinaste la amalgama de papeles y documentos de la carpeta – periódicos antiguos, fotografías, programas – en una última y desesperada tentativa de descubrir las coordenadas de tu extraviada identidad. Fotocopiados por Enrique en la hemeroteca barcelonesa los recortes de *ABC*, *El Diluvio*, *Solidaridad Obrera*, *La Vanguardia* referentes a los sucesos de mayo del 36 se amontonaban en heterogénea mezcla con los clisés de los encierros tomados por ti en agosto del 58. Con ayuda de unos y otros podías no obstante reconstituir las incidencias e imaginar las situaciones, zambullirte en lo pasado y emerger a lo presente, pasar de la evocación a la conjectura, barajar lo real con lo soñado. Pese a tus esfuerzos de síntesis los diversos elementos de la historia se descomponían como los colores de un rayo luminoso refractado en un prisma y, en virtud de un extraño desdoblamiento, asistías a su desfile ocioso simultáneamente como actor y como testigo, espectador, cómplice y protagonista a la vez del remoto y obsesionante drama. (88 f.)¹⁸

¹⁷ Zur Anknüpfung Goytisolos an die Form der Autobiographie vgl. Volker Roloff, „Probleme der modernen Autobiographie am Beispiel von J. Goytisolo, *Señas de identidad*“, in: *Iberoromania* 27/28 (1988), 79–100.

¹⁸ *Señas de identidad*, 88 f. – „Als du auf das Gut zurückgekehrt warst – nach der Bitterkeit der Beerdigung Ayusos und dem ziellosen Spaziergang durch Montjuich – hatte sich die Erschießungsszene allmählich in deine Erinnerung gedrängt, vermischt mit zahllosen Bildern und Eindrücken von dem Ausflug nach Yeste in dem Jahr, in dem du das Eintreiben der Stiere filmtest und ihr von der Guardia Civil vernommen wurdet. Die Ereignisse lagerten nebeneinander wie geologische Schichten, die durch ein jähes Beben ins Gleiten gerieten, und auf dem Divan der Galerie liegend – draußen fiel immer noch der Regen auf die von Wasser trunkene Erde – untersuchtest du den Wust der Papiere und Dokumente in der Mappe – alte Zeitungen, Fotografien, Programme –, um einen letzten, verzweifelten Versuch zu unternehmen, die Koordinaten deiner verlorenen Identität zu entdecken. Die von Enrique im Zeitungsarchiv von Barcelona fotokopierten Auszüge aus *ABC*, *El Diluvio*, *Solidaridad Obrera* und *La Vanguardia*, die sich auf die Ereignisse des Mai 1936 bezogen, häuften sich in heterogener Mischung mit den Aufnahmen von den Stierkämpfen, die du im August 1958 gemacht hattest. Mit Hilfe der einen oder anderen konntest du immerhin

Das Gedächtnis wird hier mit einer geologischen Metapher beschrieben („Los hechos se yuxtaponían en el recuerdo como estratos geológicos dislocados por un cataclismo brusco“), das heißt die Gewalt der Geschichte wird metaphorisch nach innen verlagert und es werden dem Gedächtnis Merkmale von durch Katastrophen zerstörten und in Unordnung gebrachten Gesteinsschichten zugeschrieben.¹⁹ Der Träger dieses in Unordnung gebrachten Gedächtnisses besitzt selbst keine klar umrissene Identität; im Text ist die Rede von seiner „extrañada identidad“. Daher versucht er, diese ihm fehlende Identität mithilfe von Papieren und Dokumenten, die er auf dem Teppich verteilt, zu supplementieren. Er versucht, die Koordinaten seiner verloren gegangenen Identität wiederzufinden. Die Dokumente verweisen auf unterschiedliche Ereignisdimensionen der Vergangenheit: So geht es einmal um das Bürgerkriegsjahr 1936 und zum anderen um ein von Álvaro selbst erlebtes Ereignis aus dem Jahr 1958. Auf der Grundlage dieser heterogenen Mischung von fragmentarischen Zeugnissen der Vergangenheit versucht Álvaro einerseits das Geschehene zu restituieren („reconstituir las incidencias“) und es andererseits zu imaginieren („imaginar las situaciones“), und er tut dies in einer Situation der Ruhe, der Zurückgezogenheit („tumbado en el diván de la galería“), die an die klassische Mußsituation erinnert. Im Gegensatz zu der Situation äußerer Ruhe, in der er sich befindet, ist aber seine Erfahrung eine

die Zwischenfälle rekonstruieren und dir die Situationen vorstellen, in der Vergangenheit untertauchen und in der Gegenwart wieder hervorkommen, von der Beschwörung zur Vermutung übergehen, Wirkliches mit Erträumtem mischen. Trotz deiner Bemühungen um eine Synthese zerflien die verschiedenen Elemente der Geschichte wie ein Lichtstrahl, der von einem Prisma gebrochen wird, und dank einer seltsamen Spaltung wohntest du ihrer müßigen Parade zugleich als Akteur und Zeuge, Zuschauer, Komplize und Protagonist des weit zurückliegenden, quälenden Dramas bei.“ (*Identitätszeichen*, 130 f.)

¹⁹ Vgl. hierzu die Ausführungen von Goytisolos französischem Zeitgenossen Claude Simon (1913–2005) in dem 1972 publizierten Aufsatz „La fiction mot à mot“, in: Claude Simon, *Oeuvres*, hg. v. Alastair B. Duncan/Jean H. Duffy, Paris 2006, 1184–1202, wo dieser die Komposition seines Romans *La Route des Flandres* (1960) mit einem artesischen Brunnen vergleicht: „Divers épisodes, différents thèmes [...] apparaissent et réapparaissent de part et d'autre de l'élément central, l'ensemble se présentant en somme un peu comme ces coupes de terrains au centre desquels se trouve un puits artésien et dont les différentes couches superposées (sableuses, argileuses, etc.) décrivent une courbe sous-jacente, toujours présentes, donc, en profondeur, affleurent à la surface de part et d'autre du puits.“ (1199) Die Erzählweise von Simons Roman folgt einer Logik der Erinnerung, sodass die Metapher des artesischen Brunnens sowohl für die Struktur des Textes als auch zur Charakterisierung der Funktionsweise des Gedächtnisses verwendet werden kann; vgl. hierzu Rainer Warining, „Claude Simons Gedächtnisträume: *La Route des Flandres*“, in: Anselm Haverkamp/Renate Lachmann (Hg.), *Gedächtniskunst: Raum – Bild – Schrift. Studien zur Mnemotechnik*, Frankfurt a.M. 1991, 356–384. Die Affinitäten von Goytisolos *Señas de identidad* zu avancierten Formen der Literaturwissenschaft, wie sie auch für Claude Simon und andere zeitgenössische französische Autoren einschlägig sind, untersucht Wolfgang Asholt, „Die Bedeutung von Formalismus und Strukturalismus für die ‚nueva novela española‘, dargestellt an Juan Goytisolos *Señas de identidad*“, in: *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte* 9 (1985), 396–414.

der Unruhe, Zerrissenheit und Zersplitterung, und folglich zerfällt ihm auch die von ihm angestrebte Synthese der Vergangenheit „como los colores de un rayo luminoso refractado en un prisma“. Álvaro spaltet sich auf in einen Zeugen und in einen Handelnden, das heißt er partizipiert einerseits an dem Drama der Vergangenheit, dessen Gewalt er nach wie vor unterworfen und ausgesetzt ist, und versucht andererseits die Position eines distanzierten Beobachters einzunehmen. Der Versuch, die eigene gewaltgeprägte Vergangenheit, die immer noch wirksam ist, distanziert zu betrachten und die Erinnerungsfragmente zu einer Synthese („síntesis“) zusammenzufassen, misslingt allerdings ebenso wie der Versuch, die verlorene gegangene Identität durch Erinnerung und mithilfe von Zeugnissen und Dokumenten zu restituieren.

So wie das Ich unter der Gewalt der Vergangenheit leidet und zerrissen erscheint, ist auch der von Goytisolo produzierte Text durch Spuren der Zerrissenheit, der Montage, der Heterogenität gekennzeichnet. Es handelt sich um einen polyphonen experimentellen Roman, der verschiedene Schreibweisen und Darstellungstechniken miteinander kombiniert, etwa die Technik der Montage von Textelementen, die auf unterschiedliche *histoire*-Elemente verweisen, oder den kollektiven inneren Monolog der anonymen Stimmen, die sich über Álvaros angeblichen Vaterlandsverrat ereifern, oder auch den Einschub von Überwachungsprotokollen der Geheimpolizei im IV. Kapitel, in dem außerdem die metadiegetische Erzählung des in Spanien gebliebenen Freundes Antonio situiert ist. Auffällig ist die teilweise starke intertextuelle Verdichtung, die an der Textoberfläche deutlich markiert ist (z.B. 157 f.). Zu erwähnen ist auch die den Text strukturierende Alternanz von Gegenwartsebene des Erinnerns und den verschiedenen Vergangenheitsebenen aus Álvaros Leben und seiner Familie beziehungsweise der Geschichte Spaniens. An einer Stelle findet sich ein imaginärer Dialog zwischen Álvaro und seiner Lebensgefährtin Dolores (264–267), durch den die gemeinsame Beziehung gewissermaßen im Zeitraffer dargestellt wird. Dies ist eines von zahllosen Beispielen zeitlicher Defiguration, durch die sich Goytisilos Darstellungsweise auszeichnet. Der Text ist nicht chronologisch erzählt, und immer wieder schiebt sich die Erinnerung qua Muße – man könnte vielleicht angesichts der zerrütteten Gesundheit des Protagonisten von einer erzwungenen Muße sprechen – in den Vordergrund. Ebenfalls auffällig ist, wie bereits erwähnt, der schwankende Gebrauch von Personalpronomen. Álvaro wird teilweise in der Du-Form angeredet; an anderen Stellen spricht der Text jedoch über ihn in der dritten Person. Das Ich ist hin- und hergerissen zwischen dem Versuch, die Vergangenheit sinnhaft zu begreifen, sie mittels eines autobiographischen Schreibprojekts wieder aufleben zu lassen, und der Gefahr des Todes und der Vernichtung, der es nicht zuletzt auch durch seinen schlechten Gesundheitszustand ausgesetzt ist:

(Imágenes del tiempo lejano se desvanecen en el aire tras la ronda fantasmal de personajes captados para el álbum familiar, en el mismo jardín en el que ahora reposas, a la sombra de los mismos eucaliptos: entrecruzado y ágil ballet de pasos idos y de voces muertas, hecatombe tranquila e incruenta de momentos intensos y ya agotados; inasible correr de los días que todo erosiona y corrompe. Solos tú y ella, en precario equilibrio, a salvo, y a merced, del inevitable naufragio.)²⁰

Während in der traditionellen Erinnerungssituation die tote Vergangenheit wieder zum Leben erweckt wird, ist es bei Goytisolo, wie man an diesem Passus erkennt, umgekehrt die tote Vergangenheit, welche die Gegenwart des Ichs ergreift. Dieses befindet sich zwar in einer topischen Mußsituation, in einem Garten, im Schatten von Eukalyptusbäumen – aber ihm steht selbst der Untergang, der „inevitable naufragio“ bevor, und die Vergangenheit erscheint ihm in Bildern von Tod und Verfall als ein Ballett von vergangenen Schritten und toten Stimmen, als ein Massengrab („hecatombe“) vergangener Momente. Alles ist gezeichnet von Tod und Verfall, Erosion und Untergang. Die Unmöglichkeit, eine positive Identität zu erlangen, erklärt sich durch die politische Situation Spaniens im 20. Jahrhundert, die Massentötungen des Bürgerkriegs, die totalitäre franquistische Herrschaft, die Unterdrückung von Meinungs- und Pressefreiheit, die Bespitzelung von Oppositionellen, die Verdrängung der eigenen Schuld durch die spanische Gesellschaft und dergleichen mehr. Angesichts einer solchen ausweglosen politischen Situation, in der es nicht einmal erlaubt ist, die Opfer zu betrauern, kann ein Subjekt wie Álvaro Mendiola die Gewalt letzten Endes nur gegen sich selbst richten und sich durch Alkoholismus zugrunde richten. Das einzige Gegenmittel gegen den „inevitable naufragio“ ist das Schreiben. Dieses wird als autobiographisches, künstlerisches Projekt aus der Situation der Muße heraus entwickelt. Insofern liegt hier ein später, modernistisch gebrochener Reflex auf eine traditionelle Situation vor.

²⁰ *Señas de identidad*, 267. – „(Die Bilder der vergangenen Zeit lösten sich in Luft auf hinter dem gespenstischen Reigen der in demselben Park, in dem du jetzt ruhest, im Schatten derselben Eukalypten, im Familienalbum eingefangenen Personen: ein verschlungenes, bewegliches Ballett vergangener Schritte und verstummter Stimmen, eine stille, unblutige Hekatomben heftig erlebter und schon erschöpfter Augenblicke; ein ungrefbares Verrinnen der Tage, das alles aushöhlt und zerstört. Nur du und sie in schwankendem Gleichgewicht, vor dem unvermeidlichen Schiffbruch sicher und ihm ausgeliefert.“ (*Identitätszeichen*, 408)

13. Jorge Semprún: *Quel beau dimanche!*

13.1 Die Schwierigkeit des Erzählens vom Lager

In seinem 1980 erschienenen Buch *Quel beau dimanche!* stellt Jorge Semprún (1923–2011) seine Erfahrung des Konzentrationslagers Buchenwald in den Mittelpunkt. Der Autor wurde als Mitglied der französischen Résistance 1943 verhaftet und in das Lager Buchenwald deportiert. Nach seiner Befreiung im April 1945 kehrte er nach Frankreich zurück und wirkte in den Nachkriegsjahren als Mitglied des kommunistischen Untergrundes in seinem Geburtsland Spanien. Obwohl er sich sehr für Literatur interessierte und auch früh schon die Absicht hatte, über das einschneidende KZ-Erlebnis zu schreiben, entstand sein erster literarischer Text, *Le grand voyage*, erst Anfang der Sechzigerjahre und wurde 1963 veröffentlicht. Der Grund für den späten Beginn der literarischen Auseinandersetzung mit der Todeserfahrung des Lagers ist einer der Diskussionsgegenstände des Buches *Quel beau dimanche!*. Im Wesentlichen geht es hierbei um die Frage, wie man sich adäquat mit einer außerhalb aller zivilisatorischen Ordnungsmuster angesiedelten Erfahrung erzählerisch auseinandersetzen kann.¹

Die existentielle Grenzerfahrung des Lagers erscheint den Überlebenden im Nachhinein als irreal, wie aus folgendem Dialog zwischen dem Ich-Erzähler Semprún und seinem Kameraden Barizon hervorgeht. Dieser fragt Semprún: „Tu n’as pas l’impression, parfois, que t’as rêvé tout ça?“, worauf der Ich-Erzähler antwortet: „J’ai l’impression que c’est un rêve, oui, mais je ne suis même pas sûr de l’avoir rêvé, moi. C’est peut-être quelqu’un d’autre.“² Was der Erzähler seinem Kameraden an dieser Stelle nicht sagt, ist, dass er den Eindruck hat, jene andere Person, die die Erfahrung des Lagers geträumt habe, könnte in Wirklichkeit sogar schon tot sein. Die Auswirkung dieser Erfahrung ist somit dadurch gekennzeichnet, dass sie nicht nur das schmerhaft Erlebte seines Wirklichkeitsstatus

¹ Zu den grundlegenden semiotischen Problemen des Schreibens über das Lager unter Bezugnahme auf Semprún und Primo Levi vgl. Thomas Klinkert, „Problemi semiotici della scrittura nei testi del dopo-lager: Primo Levi e Jorge Semprún“, in: Monica Bandella (Hg.), *Raccontare il lager. Deportazione e discorso autobiografico*, Frankfurt a.M. 2005, 29–42.

² Jorge Semprún, *Quel beau dimanche!*, Paris 1991, 97. Da der gebürtige Spanier Semprún bei seinen in Frankreich erschienenen Veröffentlichungen seinen Namen ohne Akzent auf dem *u* schreibt, verwende ich diese Schreibweise in den Fußnoten und in der Bibliographie. – Hast du nicht manchmal den Eindruck, dass du das alles nur geträumt hast? – Mir kommt es so vor, als wäre es ein Traum, ja, aber ich bin mir nicht mal sicher, dass ich ihn geträumt habe. Vielleicht war es jemand anderes. (Alle Übersetzungen aus *Quel beau dimanche!* stammen vom Verf.)

beraubt, sondern auch den Träger dieser Erfahrung vom Ich abspaltet und ihn gar in den Bereich des Todes verschiebt. Es handelt sich somit um eine im höchsten Maße traumatisierende Erfahrung, deren Erleben teilweise selbst schon vom Gefühl der Irrealität begleitet war:

Ne suis-je qu'un rêve de future fumée, prémonition rêveuse, en quelque sorte, de cette inconsistance fumeuse que serait la mort? La vie? Ou encore, tout ceci, cet univers du camp, et les copains, et Fernand Barizon, et Henk, et le Témoin de Jéovah, et l'orchestre de Jiri Zak, toute cette vie grouillante n'est-elle qu'un rêve dont je ne serais que l'un des personnages [...]? Et même tout le reste, le dehors, tout ce qu'il y a eu avant, tout ce qu'il y aura après, n'est-ce pas qu'un rêve?³

In seinem 1994 erschienenen Buch *L'écriture ou la vie* erklärt Semprún, weshalb sein ursprünglicher Wunsch, über seine KZ-Erfahrung zu schreiben, gut ein-einhalb Jahrzehnte lang aufgeschoben werden musste. Es ging für ihn zunächst darum, diese traumatisierende Erfahrung zu verdrängen, um überleben zu können. Anders als für den Auschwitzhäftling Primo Levi, der bereits 1947 seinen Text *Se questo è un uomo* veröffentlicht hat, wäre es, so Semprún, für ihn lebensbedrohlich gewesen, sich unmittelbar nach der Befreiung von den unmenschlichen Haftbedingungen und Qualen des Konzentrationslagers schreibend mit dieser entmenschlichenden Erfahrung auseinanderzusetzen. Nach jahrelangem Schweigen und während seiner Tätigkeit im antifranquistischen Untergrund wird Semprún jedoch Anfang der Sechzigerjahre unwillkürlich wieder mit seiner Lagervergangenheit konfrontiert. Ein ehemaliger Mauthausenhäftling berichtet nämlich, ohne zu wissen, dass Semprún ebenfalls in einem NS-Lager gewesen war, von seiner Haft. Allerdings erscheint Semprún die Art und Weise, wie der Leidensgenosse seine Geschichte erzählt, als unangemessen. Seine Entscheidung, nun endlich selbst mit den Mitteln literarischer Stilisierung über Buchenwald zu schreiben, ist eine Reaktion auf die von ihm als unangemessen empfundene Erzählweise seines Bekannten.

Die Buchenwaldtexte von Semprún, deren Reihe 1963 mit *Le grand voyage* eröffnet wird und zu denen neben den bereits genannten Texten *Quel beau dimanche!* und *L'écriture ou la vie* auch *L'évanouissement* (1967) sowie *Le mort qu'il faut* (2001) gehören, thematisieren die autobiographische Erfahrung des Autors und kombinieren diese mit ausgedehnten Kommentaren und Reflexionen des Erzählers sowie mit einer hochartifiziellen Darstellungstechnik, die sich von einer herkömmlich-chronologischen Erzählweise weit entfernt. Es handelt sich um

³ *Quel beau dimanche!*, 170. – Bin ich nur ein Traum von künftigem Rauch, eine träumerische Vorahnung, gewissermaßen, von jener rauchigen Inkonsistenz, welche der Tod wäre? Das Leben? Oder auch alles das hier, dieses Lageruniversum und die Kumpel und Fernand Barizon und Henk und der Zeuge Jehovas und das Orchester von Jiri Zak, sollte dieses ganze wimmelnde Leben nur ein Traum sein und ich eine der in diesem vorkommenden Personen [...]? Und gar der ganze Rest, das Außerhalb, alles, was vorher war, alles, was es danach geben wird, ist es nicht nur ein Traum?

metaliterarische Texte – Richard Faber spricht von „Collage-Roman-Essays“⁴ –, die, indem sie eine Erfahrung versprachlichen, zugleich immer auch über die Möglichkeiten und Bedingungen der Versprachlichung reflektieren. Dies hat zur Folge, dass die im Mittelpunkt stehende Extremsituation des Lagers und die damit verbundenen historischen Begründungszusammenhänge immer wieder neu befragt und hinterfragt werden. Die Texte beruhen auf einem Spannungsverhältnis zwischen dem Wirklichkeitsgehalt des Dargestellten und der Unmöglichkeit, diesem Wirklichkeitsgehalt sprachlich vollkommen gerecht zu werden. Die in stets neuen Anläufen versuchte, im Grunde unabschließbare Versprachlichung ist der zentrale Katalysator von Semprúns literarischem Schaffen.⁵

13.2 Die Mußesituation als strukturelle Keimzelle des Erzählens

In *Quel beau dimanche!* wird die metaliterarische Reflexion kompositionstechnisch unter anderem dadurch zum Ausdruck gebracht, dass die Frage nach dem Erzählenkönnen in Form von Gesprächen zwischen dem Ich-Erzähler und seinem ehemaligen Lagergenossen Barizon gestellt wird. Der Ich-Erzähler befindet sich im Jahr 1960 auf einer Fahrt von Paris nach Prag und wird dabei begleitet von eben jenem Barizon, den er aus dem Konzentrationslager kennt und von dem er zunächst die – allerdings irrite – Vermutung hat, dass dieser ihn nicht wiedererkannt habe. Die Unterhaltungen zwischen den beiden sind eingebettet in eine zielgerichtete Handlung, die im Zusammenhang mit der klandestinen Tätigkeit des Autors steht. Auf der Reise ergeben sich Unterbrechungen, in denen die beiden politisch engagierten Handelnden miteinander ins Gespräch kommen. Damit greift der Text das klassische Schema eines Erzählens auf, das in eine Mußesituation eingebettet ist. Die Erinnerung an die gemeinsame Vergangenheit wird in den durch die Pausen entstehenden Freiräumen in Gang gesetzt. Von Beginn an wird dabei deutlich, dass die Art und Weise, wie Barizon über das gemeinsam Erlebte spricht, diesem nach Semprúns Auffassung nicht gerecht wird: „Il ne raconte pas bien sa vie, Fernand. Les souvenirs s'accrochent les uns aux autres, à la queue leu leu, dans la confusion la plus totale. Il n'y a pas de relief

⁴ Richard Faber, *Erinnern und Darstellen des Unauslöschlichen. Über Jorge Semprúns KZ-Literatur*, Berlin 1995, 52 ff.

⁵ Vgl. hierzu grundlegend Monika Neuhofer, „Écrire un seul livre, sans cesse renouvelé“. *Jorge Sempruns literarische Auseinandersetzung mit Buchenwald*, Frankfurt a.M. 2006. Der Zusammenhang zwischen Erinnerung, Trauma und Schreiben wird behandelt bei Ofelia Ferrán, „Cuanto más escribo, más me queda por decir: Memory, Trauma, and Writing in the Work of Jorge Semprún“, in: *MLN* 116 (2001), 266–294 sowie Susan Rubin Suleiman, „Historical Trauma and Literary Testimony: Writing and Repetition in the Buchenwald Memoirs of Jorge Semprún“, in: *Journal of Romance Studies* 4, 2 (2004), 1–19.

dans son récit. Et puis, il oublie des choses essentielles.“⁶ Barizons Erzählweise zeichnet sich demnach durch folgende Merkmale aus: die assoziative Reihung der Einzelerinnerungen und die daraus resultierende fehlende Strukturierung des Erzählens sowie Lückenhaftigkeit.

Nun ist prinzipiell klar, dass jede Erzählung einer erlebten Vergangenheit selektiv sein muss, dass niemals alles gesagt werden kann. Was hier zur Sprache kommt, ist die unhintergehbare perspektivistische Gebundenheit jeder Erzählung an einen Erzähler. Die Selektion von Ereignissen als relevant oder nicht relevant ist stets abhängig von der Einstellung des Erzählers zu seiner Geschichte und von seiner kommunikativen Intention. Damit wird bereits angedeutet, dass es eine objektive Darstellung der Vergangenheit nicht geben kann. Genau deshalb konfrontiert Semprún ja verschiedene Modi des Erzählens miteinander und deshalb versucht er auch selbst immer wieder, die von ihm erlebte Vergangenheit neu zu perspektivieren, ihr eine bestimmte narrative Gestalt („relief“) zu verleihen.

In den Gesprächen mit Barizon entwickelt Semprún die Idee eines Buches, welches er selbst über Buchenwald schreiben möchte. Auf die Frage, wie er sein Buchenwalderlebnis erzählen würde, antwortet er: „Je raconterais un dimanche à Buchenwald“.⁷ Er würde einen Wintersonntag zur Basis seiner Erzählung machen, einen bestimmten Sonntag, an dem er und Barizon sich im Lager lange miteinander unterhalten haben. Die im Jahr 1960 angesiedelte Sprechsituation zwischen Semprún und Barizon korrespondiert somit mit einer zweiten Sprechsituation, die an jenem Sonntag im Lager verortet ist. In beiden Fällen unterhalten sich dieselben Personen, einmal als Erlebende, als Opfer des nationalsozialistischen Lagersystems, und das andere Mal als Überlebende und sich Erinnernde. Mit dieser Parallelität und Doppelung der Sprech- und Erzählsituationen wird dem Text ein strukturelles ‚Relief‘ verliehen. Die scheinbar chaotische, auf die unterschiedlichsten Zeitpunkte referierende Darstellungsweise des Textes wird durch diese beiden primären Zeitschienen in eine gewisse Ordnung gebracht.⁸

Der Sonntag, welcher auch im Titel des Romans evoziert wird, ist nun seinerseits ein prekäres Ruhemoment unter den menschenfeindlichen Lebensbedingungen des Lagers. Wie an den anderen Wochentagen auch müssen die Häft-

⁶ *Quel beau dimanche!*, 57. – Fernand erzählt sein Leben nicht gut. Die Erinnerungen kommen aneinandergereiht daher, im Gänsemarsch, in völliger Unordnung. Seine Erzählung hat kein Relief. Und außerdem vergisst er wesentliche Dinge.

⁷ *Quel beau dimanche!*, 109. – Ich würde einen Sonntag in Buchenwald erzählen.

⁸ Vgl. hierzu Neuhofer, „*Écrire un seul livre, sans cesse renouvelé*“, nach deren Analyse der „Sonntag im Dezember 1944 die Ebene der Haupthandlung [bildet], welche den Text mit seinen zahlreichen Reflexionen sowie Vor- und Rückblenden zusammenhält.“ (145) Neuhofer weist ebenfalls darauf hin, dass neben dem „Sonntag im Dezember 1944, der über die einzelnen Kapitel verteilt vom Morgenappell bis zum Abend erzählt wird“ (148), ein weiteres strukturierendes Merkmal „die späteren Begegnungen mit Barizon [sind], auf die Semprún im Verlauf des Buches immer wieder zurückkommt“ (ebd.).

linge am Sonntag zwar zum Morgenappell antreten und arbeiten, haben aber zumindest am Nachmittag einige Stunden der Ruhe und Erholung und damit auch der möglichen Geselligkeit. Die Erinnerung an jenen Sonntag kristallisiert sich nun um einen Ausruf eben jenes Barizon, der dem Erzähler als Erlebendem schwer nachzuvollziehen erschien:

– Les gars, quel beau dimanche! a dit le gars. / Il regarde le ciel et il dit aux gars que c'est un beau dimanche. Mais dans le ciel on ne voit que le ciel, le noir du ciel, la nuit du ciel, et plein de neige qui tourbillonne à la lumière des projecteurs. Une lumière dansante et glacée. / [...] Le rire du gars monte vers la nuit du ciel, la nuit du beau dimanche à l'aube, et il tourne court aussitôt. Le gars ne dit plus rien. Il a dû dire tout ce qu'il pense de la vie et il plonge dans la nuit de neige, vers la place d'appel. Ce n'est plus qu'une ombre qui court, courbée sous les rafales de neige. D'autres ombres se mettent à courir derrière l'ombre du gars qui a dit que c'est un beau dimanche. / Pour qui a-t-il parlé? Pourquoi cette dérision désespérée dans sa voix, dans son cri vers le ciel de neige?⁹

Der Erzähler vermutet, dass die zu den Lebensbedingungen des Konzentrationslagers in scharfem Kontrast stehende Äußerung „Was für ein schöner Sonntag!“ vielleicht durch Erinnerungen an einen anderen, angenehmen Ort, nämlich die Ufer der Marne, motiviert sein könnte: „Quel beau dimanche, les gars, sur les rives de la Marne! / Il n'a sans doute pas pu résister à la beauté de ce beau dimanche d'autrefois sur les rives de la Marne, envahissant tout à coup sa mémoire pendant qu'il regardait les tourbillons de neige sur l'Ettersberg.“¹⁰

Die Tatsache, dass ein KZ-Häftling seiner Freude über einen schönen Sonntag Ausdruck verleiht, verstößt so sehr gegen jegliche Wahrscheinlichkeit und Erwartbarkeit, dass der Erzähler sie zu erklären versucht, indem er den mutmaßlichen Grund für die zum Ausdruck gebrachte Freude Barizons in einem räumlichen und zeitlichen Jenseits des Lagers ansiedelt. An einer späteren Textstelle wird jedoch gesagt, dass diese Erklärung falsch gewesen sei. Die Barizon zugeschriebene Erinnerung an einen schönen Frühlingssonntag an den Ufern der Marne sei nichts anderes als eine romanhaftes Sinnkonstruktion des Erzäh-

⁹ *Quel beau dimanche!*, 25 f. – He Leute, was für ein schöner Sonntag! hat der Kerl gesagt. / Er schaut zum Himmel und sagt zu den Jungs, dass es ein schöner Sonntag sei. Aber am Himmel sieht man nur den Himmel, das Schwarz des Himmels, die Himmelsnacht, voller Schnee, der im Lichtstrahl der Projektoren wirbelt. Ein tanzendes, eisiges Licht. / [...] Das Lachen des Kerls steigt auf zur Himmelsnacht, zum Morgengrauen des schönen Sonntags, und verstummt sogleich. Der Kerl sagt nichts mehr. Er hat wohl all das gesagt, was er vom Leben denkt, und stürzt sich in die Schneenacht, Richtung Appellplatz. Nun ist er nur noch ein laufender Schatten, der sich unter die Schneewirbel bückt. Andere Schatten beginnen hinter dem Schatten des Kerls herzulaufen, der gesagt hat, dass es ein schöner Sonntag sei. / Zu wem hat er gesprochen? Warum dieser verzweifelte Spott in seiner Stimme, in seinem Schrei Richtung Schneehimmel?

¹⁰ *Quel beau dimanche!*, 26. – Was für ein schöner Sonntag, Leute, an den Ufern der Marne! / Er konnte wohl der Schönheit jenes schönen Sonntags von früher an den Ufern der Marne nicht widerstehen, die plötzlich seine Erinnerungen überschwemmte, während er die Schneewirbel auf dem Ettersberg betrachtete.

lers gewesen.¹¹ Demnach muss die Erklärung für den unerwarteten und irritierenden Ausruf Barizons im Lager selbst zu finden sein. „*Quel beau dimanche!*“ bezieht sich auf das Hier und Jetzt des Lagers, und zwar genau in jenem Sinn, in dem Semprún den Sonntag im Lager als einen Tag beschreibt, an dem den Häftlingen eine winzige Verschnaufpause, ein Moment des Innehaltens, konzediert wird. Diese Situation ist wiederum – auch wenn es angesichts der Rahmenbedingungen eines Konzentrationslagers geradezu als zynisch erscheinen mag, dies zu formulieren – eine Situation der Muße.

Aus der mit dem Begriff des Sonntags markierten zeitlichen Rahmung ergibt sich die narrative Keimzelle des Buches. So wie in *Le grand voyage* der Transport der Häftlinge in Güterwaggons von Frankreich in das deutsche Konzentrationslager das strukturelle Gerüst bildete, übernimmt diese Funktion in *Quel beau dimanche!* der Aufenthalt im Lager selbst, welcher *pars pro toto* durch den Sonntag repräsentiert wird. Der gesamte Text wird durch die Rückblende auf jenen Sonntag strukturiert; so gibt es immer wieder zeitliche Markierungen, die auf diesen Sonntag verweisen. Viel entscheidender aber ist, dass der Sonntag, wie bereits angezeigt wurde („pendant qu'il regardait les tourbillons de neige sur l'Ettersberg“),¹² mit dem Ettersberg und damit der deutschen Geistesgeschichte verbunden wird. Im Kapitel „Zéro“ des Textes wird ausführlich auf die Geschichte der Einrichtung des Konzentrationslagers Buchenwald eingegangen. Hier zeigt sich, dass den Nationalsozialisten die räumliche Nähe zu dem Weimar Goethes sehr wohl bewusst war und dass sie vermeiden wollten, das Lager geographisch korrekt nach jenem Ettersberg zu benennen, welcher untrennbar mit Goethes Leben und Werk verknüpft ist. Das Lager, welches ursprünglich die Bezeichnung „K. L. Ettersberg“ tragen sollte, wurde daher auf Geheiß Himmlers in „K. L. Buchenwald/Weimar“ umbenannt.¹³

Diese Informationen sind eingebettet in einen Kontext, in dem der Erzähler über die grundsätzliche Frage des Beginns einer Geschichte nachdenkt. Dabei verbindet er Informationen über die am 3. Juni 1936 beschlossene Erbauung eines für die Aufnahme von 3.000 Häftlingen geplanten Lagers in Thüringen mit Informationen über einen der späteren Häftlinge, nämlich den französischen Schriftsteller und Politiker Léon Blum. Blum war der Verfasser einer Schrift mit

¹¹ „On aura pu le constater, il ne se souvenait pas du tout des rives de la Marne. Les rives de la Marne, ce n'était qu'une supposition de l'Espagnol qui l'avait vu partir en courant vers la place d'appel, qui l'avait entendu crier: les gars, quel beau dimanche! Une invention, c'est tout: du roman.“ (*Quel beau dimanche!*, 89) – Wie man gemerkt haben wird, erinnerte er sich überhaupt nicht an die Ufer der Marne. Die Ufer der Marne, das war nur eine Vermutung des Spaniers, der gesehen hatte, wie er Richtung Appellplatz davonlief, und der gehört hatte, wie er rief: Leute, was für ein schöner Sonntag! Nichts als eine Erfindung, etwas Romanhaftes.

¹² *Quel beau dimanche!*, 26. – [...] während er dem Schneetreiben auf dem Ettersberg zuschaute [...].

¹³ Ebd., 22 f.

dem Titel *Nouvelles conversations de Goethe avec Eckermann*, die 1901 erschienen war. Er selbst wurde am 7. Juni 1936 zum ersten französischen Premierminister jüdischer Herkunft gewählt. Später kam er als Häftling nach Buchenwald. In seiner Person kristallisiert sich somit das extreme Spannungsverhältnis zwischen kultureller und politischer Geschichte, welches vom Text insgesamt immer wieder ausgelotet wird. Jener Ort, der als Ausflugsziel für Goethe und Eckermann berühmt war und der somit als bukolischer Ort („*Cette vision bucolique de la vie à Weimar est confirmée par Goethe lui-même*“)¹⁴ wahrgenommen wurde, ist zugleich der Ort der schlimmsten Exzesse des *système concentrationnaire*. Der ursprüngliche Mußeort wird also durch die Nationalsozialisten zum Ort der Vernichtung pervertiert.

13.3 Die Meditation an einem Baum

Dennoch behält der Ettersberg für Semprún auch jene positive Konnotation, die im Text gleich zu Beginn in jener Szene aufscheint, in der ein namenloser Häftling mit der Nummer 44904 einem SS-Offizier begegnet, als er am Rande des Lagers an einem Baum verweilt, einer Buche, von der er annimmt, es handle sich um Goethes Baum. Bei der Betrachtung dieses Baumes wird er von einem Glücksgefühl erfasst. Dieses Glücksgefühl verweist nicht auf eine erinnerte Vergangenheit, sondern ist reine Gegenwart:

Il ne se souvenait d'aucun autre arbre. Il n'y avait aucune nostalgie dans sa curiosité. Pas de souvenir enfantin, pour une fois, surgi dans un remous du sang. [...] Juste la beauté d'un arbre, dont le nom même, supposé, vraisemblable, n'avait aucune importance. Un hêtre, sans doute. [...] / [...] Emporté par l'allégresse, en somme. Un arbre, c'est tout, dans sa splendeur immédiate, dans l'immobilité transparente du présent.¹⁵

Die Betrachtung dieses Baumes wird beschrieben als ein Heraustreten aus der Zeit, als eine Erfahrung der Fülle und des Beisichseins. Damit ruft Semprún jene Tradition auf, welche im Rahmen des vorliegenden Buches durch Autoren wie Rousseau und Proust repräsentiert wird. In ihren Texten werden ekstatische Momente beschrieben, in denen die erlebenden Subjekte bei der Betrachtung der Natur oder der Landschaft aus der Zeitordnung des Alltags heraustreten, ihre

¹⁴ Ebd., 17. – Diese bukolische Sicht auf das Leben in Weimar wird von Goethe selbst bestätigt.

¹⁵ *Quel beau dimanche!*, 12. – Er erinnerte sich an keinen anderen Baum. In seiner Neugierde war keinerlei Nostalgie. Keine Kindheitserinnerung diesmal, die mit plötzlichem Herzklopfen heraufgeschossen wäre. [...] Nur die Schönheit eines Baumes, dessen mutmaßlicher, wahrscheinlicher Name keinerlei Bedeutung hatte. Wahrscheinlich war es eine Buche. [...] / [...] Mitgerissen von der Fröhlichkeit, kurz und gut. Ein Baum, das ist alles, in seinem unmittelbaren Glanz, in der transparenten Immobilität der Gegenwart.

Sorgen und Ängste vorübergehend hinter sich lassen und in einem Augenblick intensivster Präsenzerfahrung von Glücksgefühlen erfüllt werden.¹⁶

Die oben erwähnte Diskrepanz zwischen Barizons Ausruf „*Quel beau dimanche!*“ und der mörderischen Realität des Konzentrationslagers wird jedoch auch in dieser Situation erkennbar. Der Häftling, von dem man an dieser Stelle des Buches noch gar nicht weiß, dass es sich um den Erzähler des Buches handelt, betrachtet einen Baum, und dabei schweifen seine Gedanken von der Gegenwart des Winters hin zur Zukunft, welche durch natürliche Abläufe vorherbestimmt ist:

Le temps passerait. Le hêtre se déprendrait de son manteau neigeux. [...] Le temps s'enfonçait dans l'hiver, sa splendeur rutilante. Mais au cœur même, glacé, de la saison serine, un futur bourgeon vert se nourrissait déjà de sèves confuses. / Il pensait, immobile, toute sa vie devenue regard méticuleux, que le bourgeon niait l'hiver, et la fleur le bourgeon, et le fruit la fleur.¹⁷

Die Wahrnehmung der den Naturphänomenen inhärenten Zeitlichkeit wird von dem Häftling als Dialektik interpretiert, wobei er explizit auf jenen neuzeitlichen Philosophen verweist, der die Dialektik maßgeblich geprägt hat: „*Le vieux Hegel* avait raison. La neige éclatante s'accomplirait dans le vert éclatant.“¹⁸

Mit dieser Szene beginnt das Buch *medias in res*, das heißt man erfährt erst nach und nach, dass es sich bei dem wahrnehmenden Subjekt um einen KZ-Häftling handelt. Zunächst wird eine Winterszene als Naturerlebnis beschrieben, welche ganz für sich zu stehen scheint, da sie weder historisch noch geographisch eingebettet wird. Im Text gibt es nur einige dezente Hinweise auf ein militärisches Szenario; so ist etwa im ersten Absatz von einem „véhicule militaire“¹⁹ die Rede. Erst mit dem Erscheinen eines „sous-officier“,²⁰ der den Betrachter des Baumes auf Deutsch anspricht und mit einer Waffe bedroht und von dem man dann erfährt, dass es sich um einen SS-Mann handelt, erhält die Naturszene ihren konkreten historischen Rahmen. Schockartig begreift man, worum es eigentlich geht, und ist verblüfft, dass ein KZ-Häftling offenbar auch Momente der Muße erleben konnte, in denen es ihm möglich war, sich in die Betrachtung eines

¹⁶ Vgl. auch Walter Bruno Berg, „Literarischer Sonnntag und kulturelles Gedächtnis“, in: *Romanische Forschungen* 110 (1998), 456–477, 474: „Das in *Quel beau dimanche* konstituierte kulturelle Gedächtnis steht in der Tradition der extatischen [sic] Glückssuche der Mystik.“

¹⁷ *Quel beau dimanche!*, 13. – Die Zeit würde vergehen. Die Buche würde sich ihres Schneemantels entledigen. [...] Die Zeit drang tief in den Winter ein, in seinen rötlichen Glanz. Aber im eisigen Kern der gelassenen Jahreszeit war schon eine künftige grüne Knospe am Entstehen und nährte sich von trüben Säften. / Er dachte, bewegungslos, und sein ganzes Leben war zu einem aufmerksamen Blick geworden, dass die Knospe den Winter verneinte, die Blüte die Knospe und die Frucht die Blüte.

¹⁸ *Quel beau dimanche!*, 13. – Der alte Hegel hatte Recht. Der glänzende Schnee würde sich im glänzenden Grün vollenden.

¹⁹ *Quel beau dimanche!*, 11.

²⁰ *Quel beau dimanche!*, 13.

Baumes zu versenken. Auch damit wird jenes Spannungsverhältnis artikuliert, welches für den Text insgesamt charakteristisch ist.

Blicken wir noch einmal zu dieser Naturszene. Wir erfahren, dass der Betrachter einerseits von einem Glücksgefühl angesichts der schieren Präsenz eines Baumes erfasst wird. Man kann also sagen, dass er über die Fähigkeit verfügt, sich der Kontemplation hinzugeben, mit anderen Worten, es handelt sich um ein mußefähiges Subjekt. Andererseits ist dieser Betrachter jemand, der von der unmittelbaren Gegenwart abstrahieren kann und über literarisch-philosophische Referenzen verfügt. Er sieht im schneebedeckten Baum schon die Knospen und Blätter des Frühlings heranreifen und verbindet diesen naturgegebenen Zeitvektor mit einer philosophischen Kategorie, nämlich der Hegel'schen Dialektik. Es scheint sich also um einen sensiblen Intellektuellen zu handeln, der im Folgenden, noch vor der Begegnung mit dem SS-Offizier, seine eigene Zukunft imaginiert – und hier gibt der Text erneut einen antizipatorischen Hinweis auf die erst mit dem Auftauchen des SS-Offiziers klar werdende historische Kontextualisierung: „Et il serait mort. Non, même pas mort: évanoui. Il serait absent, parti en fumée, et le bourgeon éclaterait, boule pleine de sève.“²¹ Zwar ist es nichts Ungewöhnliches, wenn ein philosophisch denkender Mensch angesichts der in der Natur wahrzunehmenden Vergänglichkeit auch an seinen eigenen zukünftigen Tod denkt. Allerdings ist es ungewöhnlich und daher signalhaft, dass der Protagonist seinen eigenen möglichen Tod als höchstwahrscheinlich in naher Zukunft eintretendes Ereignis begreift und dass er die Metonymie verwendet, er werde in Rauch aufgegangen sein („parti en fumée“). Dies ist ein Hinweis auf die später dann deutlich werdende KZ-Situation. Bekanntlich wurden die ermordeten oder durch die unmenschlichen Lebensbedingungen zugrunde gegangenen Häftlinge in Krematorien verbrannt. Am Ende dieser ersten Szene steht dann auch der lapidare Satz: „La fumée calme, là-bas, c'était celle du crématoire.“²²

Das in dieser Eingangsszene abgesteckte Spannungsfeld zwischen naturversunkener Betrachtung, philosophischer Reflexion auf der einen Seite und der lebensbedrohlichen Begegnung zwischen einem entrichteten und völlig machtlosen KZ-Häftling und einem die absolute Macht repräsentierenden deutschen Offizier, der dazu befugt ist, bei der geringsten Übertretung von willkürlichen Regeln und Verboten sofort mit Waffengewalt zu reagieren, markiert mit besonderer Eindringlichkeit die Brutalität und Härte der Lebensbedingungen eines Inhaftierten. Jeder Leser kann sich die Eingangsszene, in der die Hinweise auf die KZ-Situation zunächst vorenthalten werden, prinzipiell sehr gut vorstellen und sich damit in die Situation hineinversetzen. Jeder könnte die-

²¹ *Quel beau dimanche!*, 13. – Und er würde tot sein. Nein, nicht einmal tot: verschwunden. Er würde abwesend sein, in Rauch aufgegangen, und die Knospe würde sich öffnen, eine Kugel voller Saft.

²² *Quel beau dimanche!*, 15. – Der still aufsteigende Rauch dort war der des Krematoriums.

ser Mensch sein, der in einer winterlichen Umgebung einen Baum betrachtet. Umso erschreckender erweist sich dann die Enthüllung der wahren, historisch eingebetteten Situation des Häftlings, und auch dies wieder ermöglicht allen Lesern die Vorstellung, dass auch sie theoretisch Opfer einer solchen Situation sein könnten. Durch den *medias in res*-Beginn wird also der Leser dazu aufgefordert, sich konkret vorzustellen, wie sich ein KZ-Insasse gefühlt haben könnte, was in ihm vorgegangen sein mag. Es wird mit der zunächst beschriebenen Mußsituation eine Lebensform aufgerufen, die wir alle aus dem normalen Leben kennen und die unter anderem auch die Funktion hat, zu zeigen, dass selbst unter den menschenunwürdigen Bedingungen eines Konzentrationslagers der Einzelne sich ein – und sei es auch minimales – Stück Menschlichkeit und Normalität bewahren konnte.

Neben den genannten Funktionen der Einladung zur zumindest partiell identifikatorischen Lektüre und der Verdeutlichung, dass der Mensch nicht restlos entmenschlicht werden kann, hat die Eingangsszene indes auch noch eine weitere erzähltechnische Funktion. Es wird nämlich gesagt, dass diese Szene an einem Sonntag um zehn Uhr morgens stattfinde: „Il était dix heures du matin, en décembre, un dimanche.“²³ Damit wird kataphorisch ein struktureller Bezug zu der oben bereits analysierten, auf der Textoberfläche aber später erzählten Situation hergestellt, in der Barizon seiner Freude über den schönen Sonntag Ausdruck verleiht.

Wichtig ist außerdem, dass in dieser Szene ein Möglichkeitsraum eröffnet wird zwischen dem Auftauchen des SS-Offiziers und der die Szene abschließen den, die Lagerhierarchie bestätigenden militärisch formalisierten Kommunikation. Die Begegnung zwischen dem Offizier und dem Häftling tritt in eine Phase des Zögerns ein, es eröffnet sich ein Zwischenraum. Zunächst fragt der Offizier den Häftling, was er hier mache, worauf dieser rechtfertigend auf die Schönheit des Baumes verweist. Als der Offizier seinen Blick auf den Baum richtet und die Pistole sinken lässt, also ein Moment der Entspannung eintritt, imaginiert der Häftling einen Augenblick lang, dass der Offizier ebenfalls für die Schönheit des Baumes empfänglich sein und sich daraufhin eine einvernehmliche Kommunikation zwischen den beiden darüber entwickeln könnte. Diese virtuelle Begegnung mit dem Offizier, welche den hierarchischen Unterschied zwischen den beiden aufheben und sie beide als Menschen auf gleicher Stufe einander annähern würde, wird auf einer halben Textseite imaginiert. Es wird also hier ein Fenster auf eine utopische Transzendierung der schrecklichen Wirklichkeit des Lagers hin geöffnet. Diese imaginierte Situation lässt sich poetologisch deuten als ein Kommentar über die Fähigkeit der Literatur, einerseits auf Wirklichkeit Bezug zu nehmen, diese aber andererseits imaginativ zu verwandeln und zu überschrei-

²³ *Quel beau dimanche!*, 15. – Es war zehn Uhr morgens an einem Sonntag im Dezember.

ten. Robert Musil verwendet hierfür die Begriffe „Möglichkeitssinn“ und „Wirklichkeitssinn“.²⁴

13.4 Intertextuell gespiegelte Erinnerung

Um eine solche literarische Verwandlung der Wirklichkeit vornehmen zu können, benötigt ein Autor fremde Texte als Modelle, denn Literatur entsteht bekanntlich aus Literatur. Jeder literarische Text ist Teil eines Traditionszusammenhangs, in den er sich einschreibt und von dem er sich abhebt. Texte lassen sich beschreiben als Neuschreibungen, als *récritures* von bereits existierenden Texten.²⁵ Wir konnten bei unserer Betrachtung des Zusammenhangs von Muße und Erzählen hierfür bereits mehrere Beispiele finden, insbesondere Montaigne und Cervantes, in deren Werken die Bibliothek eine wichtige Rolle spielt. Auch Semprún inszeniert in seinen Texten und speziell auch in *Quel beau dimanche!* die Bibliothek als jenen Raum, aus dem heraus Literatur entsteht. Dabei ist der Begriff der Bibliothek sowohl metaphorisch als auch wörtlich zu verstehen. Es gibt im Lager tatsächlich eine Bibliothek, in der die Häftlinge Bücher ausleihen können.

In einer Szene gegen Ende des Textes befindet sich Semprún in der Lagerbibliothek und leiht sich das Buch *Absalom! Absalom!* von William Faulkner aus. Dieser 1936 erschienene Roman gehört zu den innovativsten literarischen Texten des 20. Jahrhunderts und dient Semprún als strukturelles Vorbild für seine eigene Schreibweise und Ästhetik. Mit einer radikalen Abkehr vom linear-chronologischen Erzählen und der Kombination von Erinnerungsmonolog und Monatagetechniken gelingt es Faulkner, verschiedene Zeitebenen und Wirklichkeitssphären miteinander zu verbinden und sie sozusagen im Modus der Gleichzeitigkeit zu präsentieren. Diese Art des Erzählens wird von Semprún selbst praktiziert und er erweist Faulkner eine Hommage, indem er seinen Stil pastichiert. Im siebten Kapitel von *Quel beau dimanche!* ist die Rede von einem Zeugen Jehovas namens Johann, der Semprún an dem zentralen Sonntag, der vom Text erzählt wird, anspricht. Dies gibt dem Erzähler Anlass, sich an seine erste Begegnung mit diesem Zeugen Jehovas zu erinnern. Die Begegnung fand im September 1944 in der Lagerbibliothek statt. Dort richtet der Zeuge Jehovas in jenem Moment das Wort an ihn, als er das Buch von Faulkner ausgeliehen hat. Als bibelkundiger Leser weiß der Zeuge Jehovas, dass die im Titel von Faulkners Roman genannte Geschichte von Absalom im zweiten Buch Samuel,

²⁴ Robert Musil, *Der Mann ohne Eigenschaften*, hg. v. Adolf Frisé, 2 Bde, Reinbek 1984, I, 16–18 (Erstes Buch, Erster Teil, Kap. 4: „Wenn es Wirklichkeitssinn gibt, muß es auch Möglichkeitssinn geben“).

²⁵ Vgl. Julia Kristeva, „Le mot, le dialogue et le roman“, in: Kristeva, Σημειωτική. Recherches pour une sémanalyse, Paris 1969, 143–173.

13 erzählt wird. Es handelt sich um eine Inzestgeschichte, die Faulkner deshalb im Romantitel evoziert, weil ein zentrales Element der von ihm erzählten komplexen Familiengeschichte ebenfalls der Inzest ist. Der Zeuge Jehovas zeigt sich an Semprúns Lektüre interessiert und lässt ihm einige Tage später ein Exemplar der Bibel überbringen, in dem das entsprechende Kapitel aus dem zweiten Buch Samuel markiert ist. Damit wird ein Zusammenhang hergestellt zwischen verschiedenen Texten, die aufeinander verweisen und die vom Protagonisten parallel gelesen werden: „Et je vais passer ma nuit à faire la lecture croisée d'un roman de Faulkner et du Deuxième Livre de Samuel, à déchiffrer les signes obscurs des vies et des morts croisées d'Absalom et d'Henry Sutpen, de Tamar et de Judith Sutpen, de Charles Bon et d'Amnon, toute une nuit [...].“²⁶ Diese Parallellektüre entspricht strukturell der Darstellungstechnik, welche Semprún in seinem Roman verwendet, denn der Leser wird ja seinerseits durch die immer wieder vor kommenden Zeitsprünge dazu gezwungen, verschiedene Geschichten parallel zu lesen. Dadurch entsteht auf einer ersten Ebene der Eindruck von Diskontinuität und Chaos. Diese Diskontinuität wird aber auf einer zweiten Ebene wieder aufgehoben, indem sie sich als Effekt des Erinnerns erweist.

Sehr schön kann man dies an dem Faulkner-Pastiche erkennen, welches Semprún an jener Stelle einfügt, als er davon berichtet, wie er im Jahr 1970 in einem New Yorker Hotelzimmer einem Zimmermädchen namens Clytie begegnet, deren Name ihn an Faulkners Roman erinnert – Clytie alias Clytemnestra Sutpen ist eine der Hauptfiguren dieses Romans. Die Begegnung mit dem Zimmermädchen Clytie löst im Erzähler einen Erinnerungsvorgang aus, der ihn auf Umwegen schließlich zur Faulkner-Lektüre im Lager zurückführt und zu den mit dieser Lektüre verbundenen Ereignisketten und Zusammenhängen. Der Vorgang des Erinnerns im New Yorker Hotelzimmer wird doppelt dargestellt, zunächst in einer Erzählung in der dritten Person, in der der Protagonist, der ja im Laufe seines Lebens viele Tarnnamen verwendet hat, um seine wahre Identität aus politischen Gründen zu kaschieren – so hieß er in der *Résistance* Gérard und im kommunistischen Widerstand unter anderem Artigas und Sánchez –, sich die Frage stellt, wer er denn nun wirklich sei. In jenem New Yorker Hotelzimmer empfindet er eine Distanz gegenüber sich selbst, so als wäre sein eigener Name, Jorge Semprún, der eines Fremden. Diese Fremdheit wird durch die Verwendung der dritten Person zum Ausdruck gebracht. Nachdem das freundliche Zimmermädchen, das sich ihm mit dem Namen Clytie vorgestellt hat, das Hotelzimmer wieder verlassen hat, wird Folgendes berichtet:

²⁶ *Quel beau dimanche!*, 351. – Und ich werde meine Nacht damit verbringen, abwechselnd einen Roman von Faulkner und das zweite Buch Samuel zu lesen, die obskuren Zeichen des miteinander gekreuzten Lebens und des Todes von Absalom und Henry Sutpen zu entziffern, von Tamar und Judith Sutpen, von Charles Bon und Amnon, eine ganze Nacht lang [...].

Mais la porte était déjà refermée et il restait seul, avec le son aigu de ce prénom planté dans le cœur comme un poignard Clytie! Debout, immobile, frémissant, au milieu de cette chambre d'hôtel inconnue Clytie! Tout lui était revenu, peu après, dans un vertige nauséux Clytemnestra Sutpen, la fille naturelle de Thomas Sutpen et d'une esclave noire La sœur naturelle d'Henry Sutpen, Clytie, qui mit le feu à la vieille demeure vermoulue de *Sutpen's Hundred*, pour éviter qu'on vienne se saisir de son demi-frère blanc, afin de le juger pour le meurtre de Charles Bon Tout lui était revenu, d'un seul coup *Absalom! Absalom!* Tout, à cette heure de la nuit commençante où les papiers gras, les feuilles de journal virevoltaient dans les rafales de vent glacial de la Quarante-Deuxième Rue, au milieu de la vapeur blanche des soupiraux et de la rumeur stridente des sonneries des machines à sous et des jeux électroniques Tout lui était revenu [...].²⁷

Diese Darstellungsweise weicht von der ansonsten bei Semprún üblichen insoffern ab, als er in Anlehnung an Faulkner zumindest teilweise auf die üblichen Satzzeichen und die syntaktisch korrekte Einbindung einzelner Lexeme verzichtet und dadurch die Intensität des Gedankenflusses zum Ausdruck zu bringen versucht. Diese Faulkner-Imitation fungiert als Manifestation der plötzlich aufschließenden Erinnerung an die Zeit des Lagers. So heißt es am Ende dieser Sequenz programmatisch – und mit einem *clin d'œil* in Bezug auf Proust: „Tout lui était revenu, toute la mémoire comme un vertige, à New York, tant d'années plus tard“.²⁸

In der Szene verbindet sich die Erinnerung an den Text Faulkners mit der Lektüre der Absalom-Geschichte im zweiten Buch Samuel. Dadurch wird auf der Textoberfläche ein intertextueller Dialog zwischen Faulkner und der Bibel inszeniert. Der Vorgang des Erinnerns wird also gekoppelt an eine intertextuelle, mit wörtlichen Zitaten angereicherte Textproduktion. Der Text beruht hier auf der Analogie zwischen dem Gedächtnis als einem Speicher von einander überlagerten Erinnerungen und dem Text als einem Speicher fremder Texte, die übereinandergelegt oder miteinander kombiniert werden. Diese Inszenierung des Textes als eines Gedächtnisses – oder man könnte auch sagen: als eines Palimpsests – ist

²⁷ *Quel beau dimanche!*, 352 f. – Aber die Tür war schon wieder geschlossen und er war allein mit dem hellen Klang dieses Vornamens, der ihm wie ein Dolch im Herzen steckte Clytie! Stehend, bewegungslos, zitternd, in der Mitte dieses unbekannten Hotelzimmers Clytie! Alles war ihm wieder präsent, kurz danach, in einem schwindelerregenden Tau-mel Clytemnestra Sutpen, die natürliche Tochter von Thomas Sutpen und einer schwarzen Sklavin Die natürliche Schwester von Henry Sutpen, Clytie, die das alte wurmzerfressene Haus von *Sutpen's Hundred* in Brand steckte, um zu verhindern, dass man ihren weißen Halbbruder verhaftete, um ihn wegen des Mordes an Charles Bon zu verurteilen Alles war wieder da, auf einen Schlag *Absalom! Absalom!* Alles, zu dieser Stunde der einbrechenden Nacht, da das dicke Papier, die Zeitungsseiten von den eiskalten Windböen der 42. Straße aufgewirbelt wurden inmitten des von den Kellerfenstern aufsteigenden weißen Dampfes und des ohrenbetäubenden Lärms der Spielautomaten Alles war wieder da. [...]

²⁸ *Quel beau dimanche!*, 353. – Alles war wieder da, die ganze Erinnerung wie ein Tau-mel, in New York, so viele Jahre später. – Vgl. hierzu Proust, *À la recherche du temps perdu*, I, 47: „[...] tout Combray et ses environs, tout cela [...] est sorti, ville et jardins, de ma tasse de thé.“

eine hochgradig metapoetische, die Machart des Textes explizierende Passage, die keineswegs zufällig mit einer Situation verbunden wird, in der der Protagonist auf Handlungsebene allein in einem Hotelzimmer sich befindet und somit wie an vielen anderen Stellen des Textes in einer Mußesituation begriffen ist, in einer Situation des Aufschubs, der Unterbrechung, des Heraustretens aus dem Alltag des Lebens.

Die besondere Bedeutung dieser Passage, in der der Text sein eigenes Funktionieren bloßlegt, wird im unmittelbaren Fortgang dadurch unterstrichen, dass dieselbe Szene aus der Ich-Perspektive noch einmal erzählt wird. Aus dieser Perspektive wird nun noch genauer die assoziative Struktur des Erinnerns dargelegt. Nachdem Clytie das Zimmer verlassen hat, verspürt der Erzähler – erneut liegt hier ein implizites Proust-Zitat vor – eine Bewegung in den Tiefen seiner Erinnerung: „Ça bougeait quelque part, au loin, dans ma mémoire.“²⁹ Er assoziiert mit dem Namen Clytie die Vorstellung von Reitern. Dies führt ihn zu einem Roman mit dem Titel *L'homme à cheval*, dessen Autor Drieu La Rochelle ist. Er erinnert sich, dass er diesen Roman Anton, dem Bibliothekar von Buchenwald, zur Lektüre empfohlen hatte. Dies führt ihn zu der Erkenntnis, dass die Erinnerung an den Roman von Drieu La Rochelle eine Deckerinnerung ist, hinter der sich eigentlich Anton verbirgt, und auf dem Umweg über den Bibliothekar Anton fällt ihm schließlich ein, dass er von ihm auch den Roman Faulkners erhalten hatte, und kann nun die Verbindung zwischen Clytie, dem New Yorker Zimmermädchen, und seiner damaligen Faulkner-Lektüre herstellen. Auf diese Weise wird deutlich, dass die Erinnerung, welche in der Mußesituation des New Yorker Hotels unwillkürlich entsteht, sich an literarische Texte anknüpft und somit poetologisch lesbar ist. Indem der Protagonist sich an die verschiedenen Zeitebenen seiner Vergangenheit erinnert und diese Erinnerungen sich in literarischen Texten spiegeln, welche der vorliegende Text selbst schreibend und zitierend aktualisiert, wird die Erinnerungssituation zu einer *mise en abyme* der späteren Schreibsituation. Erneut zeigt sich hier die poetologische Funktion der Muße in Semprúns *Quel beau dimanche!*.

²⁹ *Quel beau dimanche!*, 353. – Irgendwo in der Ferne bewegte sich etwas in meinem Gedächtnis. – Vgl. hierzu Proust, *À la recherche du temps perdu*, I, 45: „[...] je sens tressaillir en moi quelque chose qui se déplace, voudrait s'élever, quelque chose qu'on aurait désancré, à une grande profondeur [...]“.

14. Zusammenfassung

Der hier vorgelegte Versuch beschäftigt sich mit dem Zusammenhang von Muße und Erzählen in literarischen Texten vom späten Mittelalter bis zur Gegenwart. Das Untersuchungskorpus umfasst insgesamt 16 Texte in französischer, italienischer, spanischer und deutscher Sprache. Es wurde gezeigt, dass in diesen Texten an poetologisch signifikanten Stellen Mußsituationen inszeniert werden, in denen eine Reflexion über den Vorgang des Erzählens beziehungsweise eine individuelle oder kollektive Erzählhandlung stattfindet. Die These lautet, dass in solchen Fällen die Mußsituation zu einem strukturellen Element des Textes wird. Diese Grundannahme wurde in der Einleitung auf ein anthropologisches Fundament zurückgeführt. Karl Eibl zufolge ist das Erzählen eine grundlegende, das menschliche Überleben sichernde Handlung des „Sinnmachens“, die auf der „Verschnürung“ von relevanten Informationen beruht. Andererseits gehört zu den grundlegenden menschlichen Aktivitäten das Spiel, welches Eibl als Ausübung von Handlungen im sogenannten Lustmodus beschreibt. Die Aktivierung des Lustmodus setzt voraus, dass eine vorübergehende Suspendierung lebensweltlicher Bezüge möglich ist und erfolgen kann. In einer solchen Situation des Suspens kann durch das Erzählen einer Geschichte auf spannend-entspannende Weise auch eine überlebenssichernde Distanznahme von den Bedrohungen des Alltags erfolgen. In dieser anthropologischen Grundkonstellation lässt sich somit der Kern der hier vorgelegten Untersuchung verorten. Zugleich muss aber eine historische Spezifizierung erfolgen, die der jeweils unterschiedlichen Modellierung des Verhältnisses von Muße und Erzählen in den hier betrachteten Texten gerecht wird. Keineswegs soll behauptet werden, dass sich aus biologisch-anthropologischen Voraussetzungen kulturelle Praktiken direkt herleiten ließen. Allerdings, so die These, lässt sich in den historisch unterschiedlichen kulturellen Modellen, welche in den hier betrachteten literarischen Texten entwickelt werden, immer wieder auch ein Reflex auf die anthropologische Grundkonstellation nachweisen. Die konkrete Operationalisierung erfolgte im Rückgriff auf das Konzept der Heterotopie, welches Rainer Warnings im Anschluss an Michel Foucault zur textanalytischen Kategorie ausgearbeitet hat.

Ausgangspunkt der Textanalysen ist der *Roman de la Rose*. In diesem Text aus dem 13. Jahrhundert wird von einem Ich-Erzähler ein Traum wiedergegeben, in dem er als Protagonist in einen Garten eingelassen wird, der durch eine Mauer gegen die Außenwelt abgegrenzt ist. Der Garten ist eine Konkretisierung des *locus amoenus* und steht allegorisch für bestimmte positive Werte der höfischen Gesellschaft. Der Zugang zu diesem Garten wird dem Protagonisten von einer

Türhüterin namens Oiseuse (die Müßige) gewährt. Damit wird programmatisch die Überschreitung der Grenze zwischen Außen- und Innenraum an die Muße gekoppelt. Die allegorische Figur der Muße ermöglicht dem Ich den Eintritt in den paradiesartig modellierten Garten und schafft dadurch die Voraussetzung des Erzählens. Denn erst im Innenbereich des Gartens finden jene Begegnungen und Ereignisse statt, die danach zum Gegenstand des Erzählers werden können. Von besonderer Bedeutung ist die Figur des Narziss, dessen Geschichte in Gestalt eines Brunnens und einer an diesem angebrachten Inschrift repräsentiert wird. Die Begegnung mit dem Narziss-Brunnen ermöglicht dem Ich einerseits den Zugang zu seiner eigenen Liebesgeschichte. Zum anderen verbindet sich mit dieser Gestalt eine Reflexion über das mittelalterliche Aufschreibesystem: Narziss steht für die *mouvance* mittelalterlicher Geschichten. Ein semantischer Gegensatz zwischen Spiel, Muße und höfischen Vergnügungen auf der einen Seite und den Bedrohungen und Leiden des Krieges um die Liebe strukturiert den Text insgesamt. Muße als Voraussetzung des Erzählens wird somit kontrastiert mit einer negativen Sphäre des Erlebens, die jedoch durch die Situation des Erzählens in Muße einer ästhetischen Betrachtung zugänglich gemacht wird.

In Boccaccios *Decamerón* nimmt das Erzählen seinen Ausgang von einer ausführlichen Darstellung der durch die Pestepidemie des Jahres 1348 in Florenz bewirkten Zerstörungen. Um sich vor den Verheerungen und dem damit verbundenen Sittenverfall in Sicherheit zu bringen, fliehen die zehn Mitglieder der „onesta brigata“ aus der Stadt in einen ländlichen *locus amoenus*, wo sie sich der trostspendenden Ruhe und Muße hingeben können, indem sie ihre Zeit nach festgelegten Regeln und Ordnungsmustern verbringen. Die Aktivität des Erzählers von Geschichten ist somit eingebettet in eine Mußsituation, die als Gegenmittel zur existenziellen Bedrohung durch die Pest konzipiert ist. Das Erzählen in Muße gewinnt hier gewissermaßen eine therapeutische Qualität. Durch die Anordnung der 100 erzählten Novellen in Form von Zehnerserien, die jeweils bestimmte thematische Schwerpunkte setzen, wie auch durch die kommentierende Reflexion über die Bedeutungsspielräume der einzelnen Novellen vollzieht der Text eine komplexe metanarrative Analyse, die die Besonderheiten der Sinnproduktion durch Erzählen im spätmittelalterlichen Kontext zu Bewusstsein bringen. Die Wirkmächtigkeit dieses innovativen Erzählmodells zeigt sich in der Geschichte seiner Rezeption, etwa an Marguerite de Navarres *Heptaméron* als einem Beispiel aristokratischer Muße in der Renaissance.

In Sannazaros *Arcadia* wird das mythische, aus der antiken Hirtendichtung bekannte Arkadien als konkreter Raum modelliert, in den sich der aus Neapel stammende Ich-Erzähler Sincero begeben kann. Dieser wiederum als *locus amoenus* modellierte Raum bildet den Schauplatz für die Begegnung von Hirten, die mittels Dichtung und Gesang über ihre eigenen unglücklichen Liebesgeschichten reflektieren. Ein wichtiger Gegenstand des Textes ist sowohl auf der Ebene der äußeren Pragmatik als auch auf der Ebene der dargestellten Handlung

die Unsterblichkeit der Dichtung und die genealogische Einschreibung des Textes in die Tradition. Sinnfällig wird diese Einschreibung in die Tradition in jener Episode, in der der Ich-Erzähler Sincero die Hirtenflöte als metonymisches Zeichen der Dichtung, welches auf die antiken Vorläufer Theokrit und Vergil verweist, empfängt und damit die Tradition fortsetzt. Die therapeutische Funktion der Flucht nach Arkadien wird allerdings gefährdet durch die Tatsache, dass der Raum, in dem der unglücklich liebende Sincero seinen Liebesqualen entfliehen möchte, zeichenhaft auf die Geliebte verweist und somit die Differenz zwischen arkadischem Mußeraum und nicht-arkadischer Welt relativiert wird.

Gegen Ende des 16. Jahrhunderts entwickelt Montaigne in seinen *Essais* ein völlig neues Modell des Schreibens in Muße, verbunden mit einer performativen Subjektkonstitution. Programmatisch vollzieht Montaigne das Schreiben als einen Akt des Rückzugs von öffentlichen Ämtern in das Privatleben. Dieses ist konzipiert als Leben in Muße, was sich insbesondere im nicht systematischen Umgang mit den Büchern in seiner Bibliothek niederschlägt. Montaignes Muße steht somit einerseits im Gegensatz zu den Gefährdungen einer Alltagswelt, die insbesondere geprägt ist durch die Religionskriege und die damit verbundenen Verwerfungen. Andererseits ist das Schreiben in Muße ein Mittel, um die übermächtige Phantasie zu domestizieren. Indem er die unkontrollierten Produktionen seiner Phantasie aufschreibt, schafft der die Grundlage eines die *Essais* prägenden autobiographischen Modells. Ebenfalls analysiert Montaigne die Bedingungen des Aufschreibesystems, indem er die ihm eigene Umgangsweise mit Büchern thematisiert.

Im *Don Quijote* stellt Cervantes seinen Titelhelden in eine Situation, die geprägt ist durch einen Überschuss an Muße, was zur Folge hat, dass der Protagonist durch den exzessiven Konsum von Büchern nicht mehr in der Lage ist, zwischen Fiktion und Wirklichkeit zu unterscheiden. Er identifiziert sich so sehr mit der Welt seiner Ritterbücher, dass er im imitatorischen Nachvollzug des von ihm Gelesenen selbst zu einem Ritter werden möchte. Die mit diesem lächerlichen Unternehmen verbundene Satire wird überlagert von einer hellsichtigen Analyse des frühneuzeitlichen Aufschreibesystems, die sich einerseits in der komplexen, auf mehreren Quellentexten und Erzählsituationen beruhenden Äußerungssituation des Romans manifestiert und andererseits auf Handlungsebene in der Konfrontation des Protagonisten mit Figuren, die wie etwa die Hirten literarischen Texten zu entstammen scheinen.

Bei Rousseau wird der topische Rückzugsraum des *locus amoenus*, etwa in Gestalt eines Gartens oder einer Insel, in eine anthropologische Theorie eingebunden. Ausgangspunkt von Rousseaus Reflexionen ist seine Auffassung von der Natur des Menschen, die durch die Gesellschaft einen nicht wieder gutzumachenden Schaden erlitten habe. Angesichts dieses existenziellen Dilemmas kann ein Rückzug in einen Raum der Muße nur vorübergehende Linderung des Übels ermöglichen. Allerdings entwickelt Rousseau insbesondere in seinen autobi-

graphischen Schriften ein neues Modell von schreibender Subjektkonstitution, welches aus der Mußesituation hervorgeht. Der Aufenthalt auf der Petersinsel im Bieler See, den Rousseau sowohl in den *Confessions* als auch in den *Rêveries du promeneur solitaire* behandelt, wird zum Katalysator einer selbstreflexiven Denk-, Imaginations- und Schreibbewegung, durch die das Ich sich selbst im Modus der Schrift eine gesteigerte Präsenz zu verschaffen versucht. Allerdings bricht sich diese Präsenzerfahrung am Bewusstsein der uneinholbaren Absenz, die sich mit der Schrift verbindet.

In der Romantik wird das Subjekt als ein grundsätzlich zerrissenes, sich selbst unverfügbares Wesen modelliert. Romantische Helden wie René und Oberman suchen die Einsamkeit der nordamerikanischen Wildnis oder der Schweizer Berglandschaft, um in Ruhe über sich selbst nachdenken zu können. Ihre existentielle Abgründigkeit und Verzweiflung situiert sich vor dem epochalen Hintergrund der durch die Französische Revolution bewirkten historischen Erschütterung. Angesichts dieser Konstellation kann der Rückzug in die Muße nicht mehr dauerhaft und nachhaltig zu einer bei Rousseau noch möglich scheinenden narrativ unterstützten Selbstfindung führen, sondern nur noch zu einer immer wieder neu erfolgenden Reflexion über die eigene Bodenlosigkeit.

Auch bei Stendhal werden die Auswirkungen der epochalen Umbrüche um 1800 dargestellt. In seinem Roman *Le Rouge et le Noir* wird der Protagonist Julien Sorel als ehrgeiziger Aufsteiger mit den Widerständen konfrontiert, die ihm eine auf ständischer Differenzierung beruhende Restaurationsgesellschaft entgegenstellt. Seine Suche nach Glück erfüllt sich paradoixerweise erst dann, als er aufgrund des versuchten Mordes an Madame de Rénal im Gefängnis eingesperrt wird. Das Gefängnis wird für ihn zum Ort der Muße und der Neuinterpretation seines eigenen Lebens. Auch Stendhal selbst macht sich zum Autor eines autobiographisch-reflexiven Textes, der *Vie de Henry Brulard*, den er programmatisch aus einer Mußesituation heraus entwickelt. Erzählen und Muße bilden in Stendhals Werken einen Kontrapunkt zu den Ereignissen der Geschichte (Französische Revolution, Napoleonische Kriege, Restaurationsgesellschaft) und fungieren als Ermöglichungsraum für eine Subjektkonstitution, die jedoch stets prekär bleibt.

Stifters Roman *Der Nachsommer* ist ein Text der Muße, in dem der Ich-Erzähler, der vom Vermögen seines Vaters lebt und sich wissenschaftlichen Interessen widmet, sich die Welt in sommerlichen Wanderungen durch die Berge und in winterlichen Studien und Lektüren erschließt. Von zentraler Bedeutung für seine Lebensgeschichte ist die Begegnung mit dem Freiherrn von Risach, dessen Anwesen ein Mikrokosmos voller Kunstschatze, Naturalien und Gartenanlagen ist, welche der lernenden und erschließenden Betrachtung in Muße dargeboten werden. Der Titel des Romans verweist auf die Geschichte Risachs, die im Roman erst nach langem Aufschub von ihm selbst erzählt wird und die sich als heimliche Vorgeschichte von Heinrichs eigener Geschichte erweist. Da-

mit wird in den Text strukturell eine Reflexion über Erkenntnis und „Sinnmachen“ durch Erzählen eingebaut, wobei das Erzählen bei Stifter in einem besonderen Verhältnis zur Zeit steht. Die narrative Zeit in seinem Roman nämlich ist nicht durch Ereignishaftigkeit und Handlungsdichte gekennzeichnet, sondern durch Wiederholungsstrukturen, Iterativität, Langsamkeit und Aufschub, typische Merkmale also der Mußesituation. Der Text ist in seinem retardierenden Erzählduktus gewissermaßen ein Äquivalent von Muße und beruht auf einer Sichtbarmachung der für Muße charakteristischen Zeitlichkeit. Diese steht in einem Differenzverhältnis zur historischen Zeit, die als nicht markierter Hintergrund durch die gescheiterte Revolution von 1848 gekennzeichnet ist.

Proust entwickelt in *À la recherche du temps perdu* ein neuartiges autobiografisches Erzählmodell, welches neben dem erzählenden und dem erlebenden Ich als dritte Instanz die des intermediären Ichs einführt. Dieses ist vor allem zu Beginn des Textes als ein gewissermaßen in negativer Muße begriffenes Ich gekennzeichnet, welches zunächst vergeblich versucht, seine eigene Erinnerungsblockade zu überwinden. Dies gelingt schließlich mithilfe der *mémoire involontaire*, welche zu einer Totalrestitution der Vergangenheit, verbunden mit einem intensiven Glücksgefühl, führt. Erst ganz am Ende des Romans in der Matinée Guermantes greift der Text explizit auf diese Ausgangssituation zurück, indem der Protagonist in einer Situation des Suspens, in einer Bibliothek sitzend und auf Einlass in den Salon wartend, von einer Serie von glückhaften Erinnerungserlebnissen erfasst wird, die in ihm das Projekt eines über sein eigenes Leben zu schreibenden Buches entstehen lassen. Muße und Erzählen werden bei Proust also dergestalt miteinander verbunden, dass im Heraustreten aus der Zeit in einem ekstatischen Augenblick die Vision eines Werkes entsteht, das allerdings dann erst noch realisiert werden muss. Die Umsetzung dieses Werkes wird in eine außerhalb der erzählten Zeit situierte Zukunft verlagert und erscheint massiv bedroht durch die Gefahr des Todes.

Auch bei Juan Goytisolo verbindet sich das Projekt einer Rekonstruktion der Vergangenheit mit einer Mußesituation, die im Zeichen des Todes steht. Der Protagonist des Romans *Señas de identidad* ist aus dem französischen Exil nach Spanien zurückgekehrt und befindet sich auf der primären Erzählebene in seinem Elternhaus in Barcelona. Mithilfe von Dokumenten und Quellen versucht er, seine eigene Lebensgeschichte und die Geschichte seines unter dem totalitären Franco-System leidenden Vaterlandes zu rekonstruieren. Seine Erinnerungsarbeit wird jedoch massiv beeinträchtigt durch die Hinfälligkeit seines eigenen Körpers und die allgegenwärtige Gewalt in der spanischen Gesellschaft. Die Mußesituation bildet ein strukturierendes Moment in Goytisilos Roman, der durch eine Häufung von experimentellen Darstellungstechniken (Auflösung der Chronologie, Collage und Montage, Intertextualität usw.) gekennzeichnet ist, die ein Äquivalent der zersplitterten Identität des Erzählers darstellen.

In Jorge Semprúns *Quel beau dimanche!* wird der traditionell mit Muße assoziierte Sonntag in einen extrem spannungsreichen Bezug zur Vernichtungswelt des Konzentrationslagers gestellt. Ein Wintersonntag des Jahres 1944 bildet die primäre Handlungsebene des Romans, von der aus in kühner zeitlicher Montage nicht nur das Lagerleben, sondern auch die Zeit nach der Befreiung, angefangen von Semprúns Tätigkeit im kommunistischen Widerstand gegen Franco bis hin zu seiner Autorwerdung in den 1960er Jahren und darüber hinaus, beschrieben wird. Die Mußesituation des Sonntags wird im Text vielfach verknüpft mit Momenten des Innehaltens, aber auch mit Momenten der Erinnerung und der poetologischen Reflexion.

Insgesamt lässt sich festhalten, dass in allen hier betrachteten Texten ein enger Zusammenhang zwischen Muße und Erzählen nachweisbar ist. Dieser Zusammenhang hat, wie gezeigt werden konnte, poetologische Funktion; seine Analyse machte es möglich, die jeweiligen Texte in ihrer individuellen und historischen Spezifik zu konturieren. In vielen Fällen konnte auch die Annahme bestätigt werden, dass der Zusammenhang von Muße und Erzählen Ausdruck eines anthropologischen Programms der Stressbewältigung ist, denn in vielen dieser Texte ließ sich ein deutlicher Gegensatz erkennen zwischen dem Akt des Erzählens und dessen Einbettung in eine Situation des Rückzugs, der Ruhe, des Suspens, und einer gefährlichen bis bedrohlichen Wirklichkeit, die geprägt sein kann durch Krieg, Krankheit, historische Umbrüche oder individuelle Gefährdungen. Darin lässt sich ein später Reflex auf die anthropologische Grundfunktion des Erzählens in Muße erkennen. Ebenfalls als fruchtbare hat sich das Konzept der Heterotopie erwiesen, welches von Foucault stammt und von Warning zu einer textanalytischen Kategorie ausgearbeitet wurde. Zahlreiche der in den hier betrachteten Texten vorkommenden Mußeräume entsprechen den von Foucault genannten Heterotopen (Garten, *locus amoenus*, Bibliothek, Gefängnis). Zugleich hat sich gezeigt, dass die hier betrachteten Texte heterotope Texträume entwerfen, die sich durch dominant paradigmatische Strukturen mit komplexen internen Querverweisen auszeichnen. Insgesamt lässt sich festhalten, dass die Fokussierung des Zusammenhangs von Erzählen und Muße eine wichtige poetologische Konstante in der abendländischen Literatur vom späten Mittelalter bis zur Gegenwart hat erkennbar werden lassen. Der enge Nexus von Erzählen und Muße ist ein zentrales Selbstbeschreibungsdispositiv der europäischen Literatur.

Bibliographie

Quellen

Aristoteles, *Die Nikomachische Ethik*. Aus dem Griechischen und mit einer Einführung und Erläuterungen versehen von Olof Gigon, 6. Aufl., München 2004.

Athenaeum. Eine Zeitschrift. Herausgegeben von August Wilhelm Schlegel und Friedrich Schlegel, 3 Bde, Reprographischer Nachdruck, Darmstadt 1992.

Boccaccio, Giovanni, *Decameron*. A cura di Vittore Branca, Mailand 1985.

Boccaccio, Giovanni, *Decameron*. A cura di Cesare Segre, Mailand 1986.

Boccaccio, Giovanni, *Das Dekameron*. Aus dem Italienischen von Karl Witte, durchgesehen von Helmut Bode. Mit einem Nachwort und einer Zeittafel von Winfried Wehle, Düsseldorf/Zürich 2005.

Cervantes, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*. Edición, introducción y notas de Martín de Riquer. Edición revisada y puesta al día, Barcelona 1990.

Cervantes Saavedra, Miguel de, *Leben und Taten des scharfsinnigen Edlen Don Quixote von la Mancha*, Berlin 1966. Originaltitel: *El ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Erstdruck des Ersten Teils: Madrid 1605; Zweiter Teil: Madrid 1615. Hier nach der Übers. v. Ludwig Tieck, Berlin 1966. <http://www.zeno.org/Literatur/M/Cervantes+Saavedra,+Miguel+de/Roman/Don+Quijote>

Chateaubriand, François-René de, *Oeuvres romanesques et voyages I*. Texte établi, présenté et annoté par Maurice Regard, Paris 1969.

Chateaubriand, François-René de, *Essai sur les révolutions. Génie du christianisme*. Texte établi, présenté et annoté par Maurice Regard, Paris 1978.

Goytisolo, Juan, *Señas de identidad*, Barcelona 1988.

Goytisolo, Juan, *Identitätszeichen*, übers. v. Joachim A. Frank, Frankfurt a.M. 1978.

Lorris, Guillaume de/Meun, Jean de, *Le Roman de la Rose*. Édition d'après les manuscrits BN 12786 et BN 378, traduction, présentation et notes par Armand Strubel, Paris 1992.

Marguerite de Navarre, *Heptaméron*. Édition critique par Renja Salminen, Genf 1999.

Montaigne, Michel de, *Les Essais*, hg. Jean Balsamo/Michel Magnien/Catherine Magnien-Simonin, Paris 2007.

Montaigne, Michel de, *Essais*. Erste moderne Gesamtübersetzung von Hans Stilett, Frankfurt a.M. 1998.

Musil, Robert, *Der Mann ohne Eigenschaften*, hg. v. Adolf Frisé, 2 Bde, Reinbek 1984.

Ovidius Naso, Publius, *Metamorphosen*. Lateinisch/Deutsch. Übersetzt und herausgegeben von Michael von Albrecht, Stuttgart 1994.

Pisan, Christine de/Gerson, Jean/Montreuil, Jean de/Col, Gontier et Pierre, *Le débat sur le Roman de la Rose*. Édition critique, introduction, traductions, notes par Eric Hicks, Paris 1977.

Proust, Marcel, *À la recherche du temps perdu*, hg. v. Jean-Yves Tadié, 4 Bde, Paris 1987–1989.

Proust, Marcel, *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit*, 7 Bde, übers. v. Eva Rechel-Mertens, revidiert v. Luzius Keller u.a., hg. v. Luzius Keller, Frankfurt a.M. 1994–2002.

Rousseau, Jean-Jacques, *Œuvres complètes*. Édition publiée sous la direction de Bernard Gagnebin et Marcel Raymond, 5 Bde, Paris 1959–1995.

Correspondance complète de Jean Jacques Rousseau, hg. v. R. A. Leigh, III (1754–1756), Genf 1966.

Rousseau, Jean-Jacques, *Julie oder die Neue Héloïse*, übers. v. Johann Gottfried Gellius, bearb. v. Dietrich Leube, München 1988.

Sannazaro, Iacopo, *Arcadia*, hg. v. Francesco Ersamer, Mailand 1990.

Schiller, Friedrich, *Über das Schöne und die Kunst. Schriften zur Ästhetik*, München 1984.

Semprun, Jorge, *Quel beau dimanche!*, Paris 1991.

Senancour, Étienne Pivert de, *Oberman*. Présentation et dossier par Fabienne Bercegol, Paris 2003.

Seneca, *De otio. Über die Muße. De providentia. Über die Vorsehung*. Lateinisch/Deutsch. Übersetzt und herausgegeben von Gerhard Krüger, Stuttgart 2009.

Simon, Claude, „La fiction mot à mot“, in: Simon, *Œuvres*, hg. v. Alastair B. Duncan/Jean H. Duffy, Paris 2006, 1184–1202.

Stael, Germaine de, *Lettres sur les ouvrages et le caractère de J.-J. Rousseau*. Avec une préface de Marcel Françon, Genf 1979.

Stendhal, *Œuvres romanesques complètes*. Édition établie par Yves Ansel et Philippe Berthier, I, Paris 2005.

Stendhal, *Vie de Henry Brulard*. Édition établie sur le manuscrit, présentée et annotée par Béatrice Didier, Paris 1973.

Stifter, Adalbert, *Der Nachsommer*, hg. v. Benedikt Jeßing, Stuttgart 2005.

Forschungsliteratur

Albes, *Der Spaziergang als Erzählmodell. Studien zu Jean-Jacques Rousseau, Adalbert Stifter, Robert Walser und Thomas Bernhard*, Tübingen 1999.

Arend, Elisabeth, *Lachen und Komik in Boccaccios „Decameron“*, Frankfurt a.M. 2004.

Asholt, Wolfgang, „Die Bedeutung von Formalismus und Strukturalismus für die ‚nueva novela española‘, dargestellt an Juan Goytisolos *Señas de identidad*“, in: *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte* 9 (1985), 396–414.

Assmann, Jan, *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*, 7. Aufl., München 2013.

Auerbach, Erich, „Im Hôtel de la Mole“, in: Auerbach, *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, 7. Aufl., Bern/München 1982, 422–459.

Austin, John L., *How to Do Things With Words. The William James Lectures Delivered at Harvard University in 1955*, hg. v. J. O. Urmson/Marina Sbisà, Oxford 1990.

Bachtin, Michail M., *Chronotopos*, übers. v. Michael Dewey, Frankfurt a.M. 2008.

Balke, Friedrich/Roloff, Volker (Hg.), *Erotische Recherchen. Zur Decodierung von Intimität bei Marcel Proust*, München 2003.

Batany, Jean, „Miniature, allégorie, idéologie: ‚Oiseuse‘ et la mystique monacale récupérée par la ‚classe de loisir‘“, in: Jean Dufournet (Hg.), *Études sur le Roman de la Rose de Guillaume de Lorris*, Genf 1984, 7–36.

Bauer, Joachim, *Arbeit. Warum unser Glück von ihr abhängt und wie sie uns krank macht*, München 2013.

Beil, Ulrich Johannes, *Die hybride Gattung. Poesie und Prosa im europäischen Roman von Heliodor bis Goethe*, Würzburg 2010.

Bender, Niklas, „Blumen oder Strauß? Singularität und Beispielhaftigkeit in Marguerite de Navarres *L'Heptaméron*“, in: *Romanistisches Jahrbuch* 59 (2008), 204–237.

Berg, Walter Bruno, „Literarischer Sonntag und kulturelles Gedächtnis“, in: *Romanische Forschungen* 110 (1998), 456–477.

Bertho, Sophie/Klinkert, Thomas (Hg.), *Proust in der Konstellation der Moderne/Proust dans la constellation des modernes*, Berlin 2013.

Birge Vitz, Evelyn, „La lecture érotique au Moyen Age et la performance du roman“, in: *Poétique* 137 (Feb. 2004), 35–51.

Borchmeyer, Dieter, „Stifters *Nachsommer* – eine restaurative Utopie?“, in: *Poetica* 12 (1980), 59–82.

Bourdieu, Pierre, *Méditations pascaliennes*, Paris 1997.

Branca, Vittore, *Boccaccio medievale*, Florenz 1956 (u. ö).

Burke, Peter, *Montaigne zur Einführung*, übers. v. Christiana Goldmann u. Thomas Schickling, 2. Aufl., Hamburg 1993.

Butzer, Günter, „Das Gedächtnis des epischen Textes. Mündliches und schriftliches Erzählen im höfischen Roman des Mittelalters“, in: *Euphorion. Zeitschrift für Literaturgeschichte* 89 (1995), 151–188.

Butzer, Günter, *Soliloquium. Theorie und Geschichte des Selbstgesprächs in der europäischen Literatur*, München 2008.

Castoriadis, Cornelius, *L'institution imaginaire de la société*, Paris 1975.

Corbineau-Hoffmann, Angelika, „Die Frucht der Muße oder Montaigne im Turm. Zur Genese der *Essais* als Auto(r)entwurf“, in: Günter Figal/Hans W. Hubert/Thomas Klinkert (Hg.), *Die Raumzeitlichkeit der Muße*, Tübingen 2016, 177–206.

Corti, Maria, „Il codice bucolico e l'*Arcadia* di Jacopo Sannazaro“, in: Corti, *Metodi e fantasmi*, Mailand 1969, 281–304.

Curtius, Ernst Robert, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, 11. Aufl., Tübingen/Basel 1993.

Dällenbach, Lucien, *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Paris 1977.

Derrida, Jacques, *De la grammautologie*, Paris 1967.

Dobler, Gregor, „Muße und Arbeit“, in: Burkhard Hasebrink/Peter Philipp Riedl (Hg.), *Muße im kulturellen Wandel. Semantisierungen, Ähnlichkeiten, Umbesetzungen*, Berlin/Boston 2014, 54–68.

Dünne, Jörg, *Asketisches Schreiben. Rousseau und Flaubert als Paradigmen literarischer Selbstdarstellung in der Moderne*, Tübingen 2003.

Eibl, Karl, *Animal Poeta. Bausteine der biologischen Kultur- und Literaturtheorie*, Paderborn 2004.

Esclapez, Raymond, „L'oisiveté créatrice dans les *Essais*: persistance et épanouissement d'un thème (1580–1588)“, in: Claude Blum (Hg.), *Montaigne et les „Essais“. 1588–1988. Actes du congrès de Paris (janvier 1988)*, Paris 1990, 25–39.

Faber, Richard, *Erinnern und Darstellen des Unauslöschlichen. Über Jorge Semprúns KZ-Literatur*, Berlin 1995.

Ferrán, Ofelia, „Cuanto más escribo, más me queda por decir: Memory, Trauma, and Writing in the Work of Jorge Semprún“, in: *MLN* 116 (2001), 266–294.

Figal, Günter/Hubert, Hans W./Klinkert, Thomas (Hg.), *Raumzeitlichkeit der Muße*, Tübingen 2016.

Forni, Pier Massimo, „Appunti sull'intrattenimento decameroniano“, in: *Passare il tempo. La letteratura del gioco e dell'intrattenimento dal XII al XVI secolo*, Rom 1993, II, 529–540.

Foucault, Michel, *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris 1966.

Foucault, Michel, *Histoire de la sexualité*, I, Paris 1976.

Foucault, Michel, „Introduction à L. Binswanger, *Le rêve et l'existence*“, in: Foucault, *Dits et écrits*, 4 Bde, hg. v. Daniel Defert u. François Ewald, Paris 1994, I, 65–119.

Foucault, Michel, „Des espaces autres“, in: Foucault, *Dits et écrits*, 4 Bde, hg. v. Daniel Defert u. François Ewald, Paris 1994, IV, 752–762.

Friedrich, Hugo, *Montaigne*, 3. Aufl., Tübingen/Basel 1993.

Fritsch-Rößler, Waltraud, „Stifters *Nachsommer* und Goethes *Wahlverwandtschaften*. Identität und Variation“, in: *Adalbert-Stifter-Institut* 2 (1995), 42–73.

Genette, Gérard, *Figures III*, Paris 1972.

Genette, Gérard, *Mimologiques. Voyage en Cratylie*, Paris 1976.

Godde, Edmund, Stifters „*Nachsommer*“ und der „*Heinrich von Ofterdingen*“, Bonn 1960.

Granger, Christophe, „Children of the Otium. How the French got Leisured (since 1900)“, in: Burkhard Hasebrink/Peter Philipp Riedl (Hg.), *Mußé im kulturellen Wandel. Semantisierungen, Ähnlichkeiten, Umbesetzungen*, Berlin/Boston 2014, 279–303.

Greene, Virginie, „Le débat sur le *Roman de la Rose* comme document d'histoire littéraire et morale“, in: *Cahiers de recherches médiévales et humanistes* 14 spécial (2007), 297–311.

Güntert, Georges „Premessa narratologica: la valle delle donne come centro ideale del *Decameron*“, in: Güntert, *Tre premesse e una dichiarazione d'amore. Vademecum per il lettore del „Decameron“*, Modena 1997, 13–43.

Häsner, Bernd, „Dialog und Essay. Zwei ‚Weisen der Welterzeugung‘ an der Schwelle zur Neuzeit“, in: Klaus W. Hempfer (Hg.), *Grenzen und Entgrenzungen des Renaissance-dialogs*, Stuttgart 2006, 141–203.

Häsner, Bernd/Hufnagel, Henning S./Maassen, Irmgard/Traninger, Anita, „Text und Performativität“, in: Klaus W. Hempfer/Jörg Volbers (Hg.), *Theorien des Performativen. Sprache – Wissen – Praxis. Eine kritische Bestandsaufnahme*, Bielefeld 2011, 69–96.

Hasebrink, Burkhard, „Zwischen Skandalisierung und Auratisierung. Über *gemach* und *muoze* in höfischer Epik“, in: Burkhard Hasebrink/Peter Philipp Riedl (Hg.), *Mußé im kulturellen Wandel. Semantisierungen, Ähnlichkeiten, Umbesetzungen*, Berlin/Boston 2014, 107–130.

Hasebrink, Burkhard/Riedl, Peter Philipp (Hg.), *Mußé im kulturellen Wandel. Semantisierungen, Ähnlichkeiten, Umbesetzungen*, Berlin/Boston 2014.

Hempfer, Klaus W./Häsner, Bernd/Müller, Gernot Michael/Föcking, Marc, „Performativität und *episteme*. Die Dialogisierung des theoretischen Diskurses in der Renaissance-Literatur“, in: Erika Fischer-Lichte/Christoph Wulf (Hg.), *Theorien des Performativen*, Berlin 2001, 65–90.

Huizinga, Johan, *Homo ludens. Versuch einer Bestimmung des Spielementes der Kultur*, übers. v. H. Nachod, Basel u.a. o.J. [1938/39].

Hult, David F., „The Allegorical Fountain: Narcissus in the *Roman de la Rose*“, in: *Romanic Review* 72 (1981), 125–148.

Iser, Wolfgang, *Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischer Anthropologie*, Frankfurt a.M. 1993 (1. Aufl. 1991).

Jakobs, Béatrice, *Rhetorik des Lachens und Diätetik in Boccaccios „Decameron“*, Berlin 2006.

Jakobson, Roman, „Was ist Poesie“, in: Jakobson, *Poetik. Ausgewählte Aufsätze 1921–1971*, hg. v. Elmar Holenstein/Tarcisius Schelbert, Frankfurt a.M. 1979, 67–82.

Jakobson, Roman, „Linguistics and Poetics“, in: Jakobson, *Selected Writings*, hg. v. S. Rudy, III: *Poetry of Grammar and Grammar of Poetry*, Den Haag/Paris/New York 1981, 18–51.

Jakubów, Marek, „„Kostbare Gegenstände“. Zu Adalbert Stifters Umgang mit der ästhetischen Wahrnehmung“, in: Jattie Enklaar/Hans Ester/Evelyne Tax (Hg.), *Geborgenheit und Gefährdung in der epischen und malerischen Welt Adalbert Stifters*, Würzburg 2006, 153–160.

Jurt, Joseph, *Bourdieu*, Stuttgart 2008.

Keller, Luzius, „Literaturtheorie und immanente Ästhetik im Werke Marcel Prousts“, in: Edgar Mass/Volker Roloff (Hg.), *Marcel Proust – Lesen und Schreiben*, Köln 1983, 153–169.

Ketelsen, Uwe-K., „Adalbert Stifter: *Der Nachsommer* (1857). Die Vernichtung der historischen Realität in der Ästhetisierung des bürgerlichen Alltags“, in: Horst Denkler (Hg.), *Romane und Erzählungen des Bürgerlichen Realismus. Neue Interpretationen*, Stuttgart 1980, 188–202.

Klinkert, Thomas, *Bewahren und Löschen. Zur Proust-Rezeption bei Samuel Beckett, Claude Simon und Thomas Bernhard*, Tübingen 1996.

Klinkert, Thomas, *Literarische Selbstreflexion im Medium der Liebe. Untersuchungen zur Liebessemantik bei Rousseau und in der europäischen Romantik (Hölderlin, Foscolo, Madame de Staël und Leopardi)*, Freiburg i. Br. 2002.

Klinkert, Thomas, „Problemi semiotici della scrittura nei testi del dopo-lager: Primo Levi e Jorge Semprún“, in: Monica Bandella (Hg.), *Raccontare il lager. Deportazione e discorso autobiografico*, Frankfurt a.M. 2005, 29–42.

Klinkert, Thomas, „Fiktion und Autopoiesis. Überlegungen zum epistemischen Status der Literatur am Beispiel von *Don Quijote*“, in: Hartmut Schröder/Ursula Bock (Hg.), *Semiotische Weltmodelle. Mediendiskurse in den Kulturwissenschaften. Festschrift für Eckhard Höfner*, Berlin 2010, 303–325.

Klinkert, Thomas, „Autopoiesis – Chrétien de Troyes“, in: Niels Werber (Hg.), *System-theoretische Literaturwissenschaft. Begriffe – Methoden – Anwendungen*, Berlin/New York 2011, 59–76.

Klinkert, Thomas, „Voir sans être vu. La scène du voyeur chez Marcel Proust“, in: Peter Schnyder/Frédérique Toudoire-Surlapierre (Hg.), *Voir & Être vu. Réflexions sur le champ scopique dans la littérature et la culture européennes*, Paris 2011, 131–145.

Klinkert, Thomas, „Mélancolie et réflexivité dans Obermann de Senancour“, in: Gérard Peylet (Hg.), *La Mélancolie*, Bordeaux 2012, 71–81.

Klinkert, Thomas, „Die Problematisierung des Wissens und der Wahrheit der Zeichen in Boccaccios *Decameron*“, in: *Zeitsprünge. Forschungen zur Frühen Neuzeit* 17, 4 (2013), 392–413.

Klinkert, Thomas, „Les effets narratifs de la science dans la littérature: Stifter et Flaubert“, in: *Épistémocritique* 14 (automne 2014). [<http://www.epistemocritique.org/spip.php?article394&lang=fr>]

Klinkert, Thomas, „Der arkadische Chronotopos als Manifestationsform von Muße und die Selbstreflexivität der Dichtung bei Iacopo Sannazaro“ in Günter Figal/Hans W. Hubert/Thomas Klinkert (Hg.), *Die Raumzeitlichkeit der Muße*, Tübingen 2016, 83–108.

König, Ekkehard, „Bausteine einer allgemeinen Theorie des Performativen aus linguistischer Perspektive“, in: Klaus W. Hempfer/Jörg Volbers (Hg.), *Theorien des Performativen. Sprache – Wissen – Praxis. Eine kritische Bestandsaufnahme*, Bielefeld 2011, 43–67.

Krause, Virginia, *Idle Pursuits. Literature and Oisiveté in the French Renaissance*, Newark/London 2003.

Kristeva, Julia, „Le mot, le dialogue et le roman“, in: Kristeva, Σημειωτική. *Recherches pour une sémanalyse*, Paris 1969, 143–173.

Küpper, Joachim, *Ästhetik der Wirklichkeitsdarstellung und Evolution des Romans von der französischen Spätaufklärung bis zu Robbe-Grillet*, Stuttgart 1987.

Küpper, Joachim, „Affichierte ‚Exemplarität‘, tatsächliche A-Systematik. Boccaccios *Decameron* und die Episteme der Renaissance“, in: Klaus W. Hempfer (Hg.), *Renaissance. Diskursstrukturen und epistemologische Voraussetzungen. Literatur – Philosophie – Bildende Kunst*, Stuttgart 1993, 47–93.

Küpper, Joachim, „Die novelas intercaladas in Cervantes’ *Quijote*“, in: *Romanistisches Jahrbuch* 52 (2001), 387–421.

Kuhn, Hugo, *Tristan, Nibelungenlied, Artusstruktur*. Sitzungsberichte der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, philosophisch-historische Klasse, 1973, H. 5.

Labrosse, Claude, *Lire au XVIII^e siècle. La „Nouvelle Héloïse“ et ses lecteurs*, Lyon 1985.

Lejeune, Philippe, *Le pacte autobiographique*, Paris 1975.

Link-Heer, Ursula, Prousts „À la recherche du temps perdu“ und die Form der Autobiographie. Zum Verhältnis fiktionaler und pragmatischer Erzähltexte, Amsterdam 1988.

Lotman, Jurij M., *Die Struktur literarischer Texte*, übers. v. Rolf-Dietrich Keil, München 1972.

Luhmann, Niklas, *Liebe als Passion. Zur Codierung von Intimität*, Frankfurt a.M. 1995 (1. Aufl. 1982).

Luhmann, Niklas, *Die Kunst der Gesellschaft*, Frankfurt a.M. 1995.

Luhmann, Niklas, *Die Gesellschaft der Gesellschaft*, 2 Bde, Frankfurt a.M. 1998 (1. Aufl. 1997).

Man, Paul de, *Allegories of Reading. Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke, and Proust*, New Haven 1979.

Man, Paul de, „Autobiography as De-Facement“, in: de Man, *The Rhetoric of Romanticism*, New York 1984, 67–81.

Mathieu-Castellani, Gisèle, *Montaigne. L’écriture de l’essai*, Paris 1988.

Mayer, Mathias, *Adalbert Stifter. Erzählen als Erkennen*, Stuttgart 2001.

Mayer, Mathias, *Stillstand. Entrückte Perspektive. Zur Praxis literarischer Entschleunigung*, Göttingen 2014.

Meier, Franziska, *Leben im Zitat. Zur Modernität der Romane Stendhals*, Tübingen 1993.

Meier, Franziska, „La ‚mort de l’auteur‘ dans l’écriture autobiographique romantique: à propos du ‚jeune‘ François-René de Chateaubriand (*René*) et d’Alfred de Musset (*La Confession d’un enfant du siècle*)“, in: *French Studies* 67, 3 (2013), 323–339.

Mukařovský, Jan, „Die poetische Benennung und die ästhetische Funktion der Sprache“, in: Mukařovský, *Kapitel aus der Poetik*, übers. v. Walter Schamschula, Frankfurt a.M. 1967, 44–54.

Muller, Marcel, *Les voix narratives dans la „Recherche du temps perdu“*, Genf 1965.

Neuhofer, Monika, „Écrire un seul livre, sans cesse renouvelé“. Jorge Sempruns literarische Auseinandersetzung mit Buchenwald, Frankfurt a.M. 2006.

Neuschäfer, Hans-Jörg, *Boccaccio und der Beginn der Novelle. Strukturen der Kurzerzählung auf der Schwelle zwischen Mittelalter und Neuzeit*, München 1969.

Neuschäfer, Hans-Jörg, „Selbstbestimmung und Identität im *Don Quijote*. Das Zusammenspiel von Haupthandlung und eingeschobenen Geschichten“, in: Wolfgang Matzat/Bernhard Teuber (Hg.), *Welterfahrung – Selbsterfahrung. Konstitution und Verhandlung von Subjektivität in der spanischen Literatur der frühen Neuzeit*, Tübingen 2000, 293–303.

Ohly, Friedrich, *Bemerkungen eines Philologen zur Memoria. Münstersche Abschiedsvorlesung vom 10. Februar 1982*, München 1992.

O’Loughlin, Michael, *The Garlands of Repose. The Literary Celebration of Civic and Retired Leisure. The Traditions of Homer and Vergil, Horace and Montaigne*, Chicago/London 1978.

Olson, Glending, *Literature as Recreation in the Later Middle Ages*, London 1982.

Ott, Karl August, *Der Rosenroman*, Darmstadt 1980.

Paratore, Ettore, „La duplice eredità virgiliana nell’*Arcadia* del Sannazaro“, in: Paratore, *Antico e nuovo*, Caltanissetta, Rom 1965, 213–241.

Picone, Michelangelo, „Gioco e/o letteratura. Per una lettura ludica del *Decameron*“, in: *Passare il tempo. La letteratura del gioco e dell’intrattenimento dal XII al XVI secolo*, Rom 1993, I, 105–127.

Pieper, Josef, *Mußé und Kult*, München 1948.

Pinel, Marie, „Repos et inquiétude chez Chateaubriand“, in: *Bulletin de l’Association Guillaume Budé* (März 1994), 213–224.

Pontfarcy, Yolande de, „The Myth of Narcissus in Courtly Literature“, in: Lieve Spaas (Hg.), *Echoes of Narcissus*, New York/Oxford 2000, 25–35.

Rey-Flaud, Henri, „Le miroir de Narcisse du *Roman de la Rose*. Contribution à une anthropologie littéraire“, in: *Sources et fontaines du moyen âge à l’âge baroque*, Paris 1998, 129–137.

Riedl, Peter Philipp, „Die Kunst der Muße. Über ein Ideal in der Literatur um 1800“, in: *Publications of the English Goethe Society* 80, 1 (2011), 19–37.

Riedl, Peter Philipp, „Arbeit und Muße. Literarische Inszenierungen eines komplexen Verhältnisses“, in: Hermann Fechtrup/William Hoye/Thomas Sternberg (Hg.), *Arbeit – Freizeit – Muße. Über eine labil gewordene Balance*, Berlin 2015, 65–99.

Roloff, Volker, „Probleme der modernen Autobiographie am Beispiel von J. Goytisolo, *Señas de identidad*“, in: *Iberoromania* 27/28 (1988), 79–100.

Roloff, Volker, „Le Rouge et le Noir als Lektüerroman: soziale, imaginäre und literarische Rollenspiele“, in: Anja Bandau/Andreas Gelz/Susanne Kleinert/Sabine Zangenfeind (Hg.), *Korrespondenzen. Literarische Imagination und kultureller Dialog in der Romania*, Tübingen 2000, 139–155.

Rubin Suleiman, Susan, „Historical Trauma and Literary Testimony: Writing and Repetition in the Buchenwald Memoirs of Jorge Semprún“, in: *Journal of Romance Studies* 4, 2 (2004), 1–19.

Rychner, Jean, „Le mythe de la fontaine de Narcisse dans le *Roman de la Rose* de Guillaume de Lorris“, in: Claude Pichois (Hg.), *Le lieu et la formule. Hommage à Marc Eigeldinger*, Neuchâtel 1978, 33–46.

Sadlek, Gregory M., „Interpreting Guillaume de Lorris’s Oiseuse: Geoffrey Chaucer as Witness“, in: *South Central Review* 10, 1 (1993), 22–37.

Seidler, Herbert, „Gestaltung und Sinn des Raumes in Stifters *Nachsommer*“, in: Lothar Stiehm (Hg.), *Adalbert Stifter. Gedenkschrift zum 100. Todestage*, Heidelberg 1968, 203–226.

Sennefelder, Anna Karina, „*Otium*, mémoire du lieu et écriture de soi. Le cas Henry Brulard“, in: *Recherches & Travaux* 88 (2016), 51–70.

Šklovskij, Viktor, „Der parodistische Roman. Sternes *Tristram Shandy*“, in: Jurij Striedter (Hg.), *Russischer Formalismus. Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa*, 5. Aufl., München 1994, 245–299.

Snell, Bruno, „Arkadien, die Entdeckung einer geistigen Landschaft“, in: *Antike und Abendland* 1 (1945), 26–41.

Starobinski, Jean-Jacques Rousseau. *La transparence et l'obstacle*, Paris 1971 (1. Aufl. 1957).

Starobinski, Jean, „Stendhal pseudonyme“, in: Starobinski, *L'Œil vivant*, Paris 1961, 189–240.

Strosetzki, Christoph (Hg.), *Miguel de Cervantes' „Don Quijote“. Explizite und implizite Diskurse im „Don Quijote“*, Berlin 2005.

Stumpf, Gabriele, *Müßige Helden. Studien zum Müßiggang in Tiecks „William Lovell“ Goethes „Wilhelm Meisters Lehrjahre“ und Stifters „Nachsommer“*, Stuttgart 1992.

Sullivan, Henry W./Rivera, Nilda, „El género pastoril y el episodio de Marcela como módulo narratológico: de nuevo sobre la elaboración del primer *Quijote*“, in: Roger Friedlein/Gerhard Poppenberg/Annett Volmer (Hg.), *Arkadien in den romanischen Literaturen. Zu Ehren von Sebastian Neumeister zum 70. Geburtstag*, Heidelberg 2008, 281–294.

Todorov, Tzvetan, *Frêle bonheur. Essai sur Rousseau*, Paris 1985.

Töns, Ulrich, „Sannazaros Arcadia. Wirkung und Wandlung der vergilischen Ekloge“, in: *Antike und Abendland* 23 (1977), 143–161.

Tooby, John/Cosmides, Leda, „Does Beauty Build Adapted Minds?“, in: *SubStance* 94/95 (2001), 6–25.

Veblen, Thorstein, *The Theory of the Leisure Class. An Economic Study of Institutions*, New York 1965 (1. Aufl. 1899).

Warning, Rainer, „Formen narrativer Identitätskonstitution im höfischen Roman“, in: Odo Marquard/Karlheinz Stierle (Hg.), *Identität*, München 1979, 553–589.

Warning, Rainer, „Claude Simons Gedächtnisräume: *La Route des Flandres*“, in: Anselm Haverkamp/Renate Lachmann (Hg.), *Gedächtniskunst: Raum – Bild – Schrift. Studien zur Mnemotechnik*, Frankfurt a.M. 1991, 356–384.

Warning, Rainer, „Gespräch und Aufrichtigkeit: Repräsentierendes und historisches Bewußtsein bei Stendhal“, in: Warning, *Die Phantasie der Realisten*, München 1999, 89–139.

Warning, Rainer, „Poetische Konterdiskursivität. Zum literaturwissenschaftlichen Umgang mit Foucault“, in: Warning, *Die Phantasie der Realisten*, München 1999, 313–345.

Warning, Rainer, *Proust-Studien*, München 2000.

Warning, Rainer, *Heterotopien als Räume ästhetischer Erfahrung*, München 2009.

Warning, Rainer, „Gefängnisheterotopien bei Stendhal“, in: Günter Figal/Hans W. Hubert/Thomas Klinkert (Hg.), *Die Raumzeitlichkeit der Muße*, Tübingen 2016, 207–221.

Wasmuth, Axel, „Ein Paradigma des Ichromans: Juan Goytisilos *Señas de identidad*“, in: Frank Baasner (Hg.), *Spanische Literatur. Literatur Europas. Wido Hempel zum 65. Geburtstag*, Tübingen 1996, 489–506.

Wehle, Winfried, „Arkadien. Eine Kunstwelt“, in: Wolf-Dieter Stempel/Karlheinz Stierle (Hg.), *Die Pluralität der Welten. Aspekte der Renaissance in der Romania*, München 1987, 137–165.

Wehle, Winfried, „Im Purgatorium des Lebens. Boccaccios Projekt einer narrativen Anthropologie“, in: Achim Aurnhammer/Rainer Stillers (Hg.), *Giovanni Boccaccio in Europa. Studien zu seiner Rezeption in Spätmittelalter und Früher Neuzeit*, Wiesbaden 2014, 19–42.

Weinrich, Harald, *Das Ingenium Don Quijotes. Ein Beitrag zur literarischen Charakterkunde*, Münster 1956.

Westerwelle, Karin, *Montaigne. Die Imagination und die Kunst des Essays*, München 2002.

Wetzel, Hermann H., „Zur narrativen und ideologischen Funktion des Novellenrahmens bei Boccaccio und seinen Nachfolgern“, in: *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte* 5 (1981), 393–414.

Winter, Ulrich, *Der Roman im Zeichen seiner selbst. Typologie, Analyse und historische Studien zum Diskurs literarischer Selbstdarstellung im spanischen Roman des 15. bis 20. Jahrhunderts*, Tübingen 1998.

Zink, Michel, „République des Lettres et otium lettré au Moyen Âge“, in: Marc Fumaroli (Hg.), *L'otium dans la République des Lettres*, Paris 2011, 1–16.

Zumthor, Paul, *Essai de poétique médiévale*, Paris 1972.

Personenverzeichnis

Albes, C. 113
Albrecht, M. von 28, 63
Alfieri, V. 139
Alfonso d’Aragona 57
Alighieri, D. 60, 71, 93
Ansel, Y. 129, 130
Apelles 36
Arend, E. 46
Aristoteles 1, 2, 13, 36, 91
Artaud, A. 15
Asholt, W. 175
Assmann, J. 58
Auerbach, E. 129
Augustinus von Hippo 77
Aurnhammer, A. 40
Austin, J. L. 59

Baasner, F. 169
Bachtin, M. M. 64
Badel, P.-Y. 23
Balke, F. 157
Balsamo, J. 69
Balzac, H. de 129
Bandau, A. 131
Barizon, F. 179–184, 186, 188
Barthes, R. 116
Batany, J. 24
Baudelaire, C. 1
Bauer, J. 6
Bäuml, F. H. 90
Beckett, S. 166, 168
Beil, U. J. 60
Bembo, P. 45
Bénabou, M. 127
Bender, N. 55
Bercegol, F. 123
Berg, W. B. 186
Bernardino da Vercelli 57
Bernhard, T. 95, 113, 127, 166, 168
Berthier, P. 129, 130
Bertho, S. 156

Binswanger, L. 21
Birge Vitz, E. 93
Blum, C. 77
Blum, L. 184
Boccaccio, G. 11, 22, 39–41, 45, 46, 50,
 52–55, 57, 70, 194
Bock, U. 94
Bode, H. 40
Borges, J. L. 16
Bourdieu, P. 2
Branca, V. 39, 40
Brentano, F. C. 21
Burke, P. 69
Butzer, G. 75, 76, 90

Castoriadis, C. 15
Cervantes, M. de 14, 22, 83, 84, 87, 89,
 95–97, 189, 195
Chateaubriand, F.-R. de 115–118, 122,
 123, 137
Chaucer, G. 23
Cicero 87
Col, G. 19
Col, P. 19
Constant, B. 115
Corbineau-Hoffmann, A. 81
Corti, M. 61, 65, 66
Cosmides, L. 6
Curtius, E. R. 22, 27, 43, 65

Dällenbach, L. 28
Dante, s. Alighieri, D.
Defert, D. 14, 20
Del Giudice, D. 127
Denkler, H. 146
Derrida, J. 102
Dewey, M. 64
Didier, B. 136
Dobler, G. 6
Drieu La Rochelle, P. E. 192
Du Bellay, J. 59

Duffy, J. H. 175
 Dufournet, J. 24
 Duncan, A. B. 175
 Dünne, J. 72
 Eibl, K. 4–7, 9–11, 17, 39, 44, 46, 70, 193
 Enklaar, J. 147
 Epikur 81
 Erspamer, F. 57, 63, 65
 Esclapez, R. 77
 Ester, H. 147
 Euklid 36
 Ewald, F. 14, 20
 Faber, R. 181
 Faulkner, W. 189, 190, 191
 Fechtrup, H. 6
 Federico d'Aragona 57
 Figal, G. 2, 57, 81, 110
 Flaubert, G. 72, 143
 Föcking, M. 59
 Forni, P. M. 45
 Foscolo, U. 102
 Foucault, M. 14–16, 20, 21, 69, 84, 96,
 116, 193, 198
 Françon, M. 115
 Frank, J. A. 169
 Franz I. (François Ier) 53
 Frappier, J. 24
 Friedlein, R. 95
 Friedrich, H. 73
 Fritsch-Rößler, W. 143
 Fumaroli, M. 24
 Gagnebin, B. 99
 Gellius, J. G. 103
 Gelz, A. 131
 Genette, G. 35, 41
 Gerson, J. 19
 Gide, A. 127
 Godde, E. 143
 Goethe, J. W. von 1, 60, 122, 143, 146,
 184, 185
 Goldmann, C. 69
 Goody, J. 90
 Goytisolo, J. 14, 167–169, 174–177, 197
 Granger, C. 6
 Greene, V. 19
 Güntert, G. 47
 Hasebrink, B. 1, 6
 Häsner, B. 59, 70, 72, 73
 Haverkamp, A. 175
 Hempfer, K. W. 45, 59, 70
 Herder, J. G. 154
 Hicks, E. 19
 Hölderlin, F. 15, 102
 Holenstein, E. 3
 Hoye, W. 6
 Hubert, H. W. 57, 81, 135
 Hufnagel, H. S. 59
 Huizinga, J. 9
 Hult, D. F. 30
 Humboldt, A. von 154
 Humboldt, W. von 143, 154
 Huot, S. 23
 Husserl, E. 21
 Iser, W. 65
 Jakobs, B. 46
 Jakobson, R. 3
 Jakubów, M. 147
 Jeßing, B. 143
 Keil, R.-D. 24
 Keller, L. 159, 163
 Kleinert, S. 131
 Kleriker, P. 19, 34
 Klinkert, T. 37, 50, 57, 81, 94, 101, 123,
 135, 156, 164, 166, 168, 179
 Krause, V. 70, 80, 81
 Kristeva, J. 189
 Krüger, G. 13
 Kuhn, H. 25
 Küpper, J. 45, 95, 118
 La Bruyère, J. de 139
 Labrosse, C. 100
 Lachmann, R. 175
 Lejeune, P. 157
 Leopardi, G. 102
 Lessing, G. E. 154
 Leube, D. 103

Levi, P. 179, 180
Link-Heer, U. 157
Lorris, G. de 19, 23, 24, 28, 29, 33, 35
Lotman, J. M. 24
Ludwig XIV. (Louis XIV) 117
Ludwig XVI. (Louis XVI) 122
Luhmann, N. 35, 37, 85, 97, 122

Maassen, I. 59
Magnien-Simonin, C. 69
Magnien, M. 69
Mallarmé, S. 15
Man, P. de 102
Marquard, O. 25
Mass, E. 163
Mathieu-Castellani, G. 76
Maturana, H. 37
Matzat, W. 95
Mayer, M. 16, 143
Mayr, S. 57
Meier, F. 116, 131
Mendiola, Á. 168, 169, 177
Meun, J. de 19, 20, 34, 35, 38
Molière 131, 139
Montaigne, M. de 10, 12, 14, 69–73, 75–81, 83, 139, 155, 189, 195
Montreuil, J. de 19
Mozart, W. A. 170
Mukařovský, J. 2, 3
Müller, G. M. 59
Müller, J. 154
Muller, M. 157
Musil, R. 189
Musset, A. de 116

Nachod, H. 9
Napoleon 131
Navarre, M. de 52, 55, 194
Neuhofe, M. 181, 182
Neuschäfer, H.-J. 39, 95
Nietzsche, F. 102
Novalis 143

O'Loughlin, M. 10
Ohly, F. 59
Olson, G. 45, 46

Ott, K. A. 20
Ovid 28, 29, 31, 63, 65

Paratore, E. 60
Petrarca, F. 41, 53, 60, 61, 75, 77, 97
Peylet, G. 123
Pichois, C. 33
Picone, M. 45
Pieper, J. 9
Pinel, M. 118
Pirandello, L. 155
Pisan, C. de 19
Platon 1, 36
Pontfarcy, Y. de 28
Poppenberg, G. 95
Proust, M. 14, 102, 155–168, 185, 191, 192, 197
Ptolemäus 36

Raymond, M. 99
Rechel-Mertens, E. 159
Regard, M. 116, 118
Rey-Flaud, H. 28
Riedl, P. P. 1, 6
Rilke, R. M. 102
Riquer, M. de 84, 95
Rivera, N. 95
Robbe-Grillet, A. 118
Roloff, V. 131, 157, 163, 174
Ronsard, P. de 20, 59
Rousseau, J.-J. 11, 14, 22, 72, 99, 100–102, 105–113, 115, 116, 119, 121, 124, 126, 131–133, 139, 155, 166, 185, 195, 196
Rychner, J. 33

Sadlek, G. M. 23
Salminen, R. 52
Sand, G. 158, 160, 162
Sannazaro, I. 14, 22, 57–61, 63–67, 95, 96, 194
Sbisà, M. 59
Schamschula, W. 2
Schelbert, T. 3
Schickling, T. 69
Schiller, F. 8, 154
Schlegel, A. W. 122, 154
Schlegel, F. 122

Schnyder, P. 164
 Schröder, H. 94
 Segre, M. 41
 Semprún, J. 11, 12, 14, 22, 168, 179, 180,
 181, 182, 184, 185, 189, 190, 191, 192,
 198
 Senancour, É. P. de 115, 116, 123, 124,
 127
 Seneca 13, 14, 80
 Sennefelder, A. K. 136
 Shakespeare, W. 139, 144, 145
 Silva, F. de 91, 92
 Simon, C. 166, 168, 175
 Šklovskij, V. 42
 Snell, B. 60
 Sorel, J. 129, 131, 133–136, 196
 Spaas, L. 28
 Staël, G. de 102, 115
 Starobinski, J. 129
 Stempel, W.-D. 61
 Stendhal 14, 22, 129–131, 133, 135–141,
 147, 196
 Sternberg, T. 6
 Sterne, L. 42
 Stiehm, L. 146
 Stierle, K. 25, 61
 Stifter, A. 14, 113, 143, 146–148, 153, 154,
 196, 197
 Stillers, R. 40
 Strosetzki, C. 89
 Strubel, A. 19, 20
 Stumpf, G. 146
 Suleiman, S. R. 181
 Sullivan, H. W. 95
 Summonte, P. 57, 58
 Tadié, J.-Y. 159
 Tax, E. 147
 Teuber, B. 95
 Theokrit 57, 60, 63, 67, 195
 Tieck, L. 84, 143, 146, 154
 Todorov, T. 99
 Töns, U. 60
 Tooby, J. 6
 Touloire-Surlapierre, F. 164
 Traninger, A. 59
 Urmson, O. 59
 Varela, F. 37
 Veblen, T. 23
 Vergil 57, 60, 63, 67, 76, 195
 Volbers, J. 59
 Volmer, A. 95
 Voltaire 100
 Warning, R. 14–16, 20, 21, 25, 34, 111,
 113, 129, 135, 145, 162, 193, 198
 Wasmuth, A. 169
 Watt, I. 90
 Wehle, W. 39, 40, 61, 63, 65
 Weinrich, H. 89
 Werber, N. 37
 Westerwelle, K. 77
 Wetzel, H. H. 39
 Winter, U. 90
 Zak, J. 180
 Zangenfeind, S. 131
 Zink, M. 24
 Zumthor, P. 29, 38, 90

Sachverzeichnis

Abbild 28, 166
Abschweifung 148, 149
Absenz 21, 97, 164, 187, 196
Adjuvant 33, 34
Agonalität 32, 33, 38
Aktivität (s. auch Beschäftigung,
 Betätigung, *vita activa*) 7, 9, 10, 76, 77,
 83, 92, 103, 149, 153, 193, 194
Allegorie 20, 24, 38
– Allegorische, das 12, 24, 25, 29, 32, 33,
 35, 36, 38, 63, 102, 193
– Figur, allegorische 21, 26, 33–36, 194
– Funktion, allegorische 23, 24
Alltag 1, 7, 10, 11, 12, 16, 39, 47, 71, 99, 104,
 115, 125, 185, 192, 193
– Alltagswelt 39, 83, 132, 195
Ambivalenz 83, 89, 94, 102
Analogie 3, 9, 10, 76, 161, 191
Angenehme, das 6, 22, 26, 46, 48, 49, 53,
 61, 64, 84, 104, 106–108, 110–112, 136,
 151, 183
Angst 10, 27, 40, 110, 115, 137, 161, 167, 170,
 186
Annehmlichkeit 21, 25, 26, 65
Anstrengung 7
Anthropologie 10, 11, 13, 14, 21, 28, 39, 40,
 106, 193, 195, 198
– Grundbedürfnis, anthropologisches 1, 11
– Grundfunktion, anthropologische 70,
 198
– Grundkonstellation, anthropologische
 193
– Zusammenhang, anthropologischer 11,
 60
Arbeit 2, 6, 8, 9, 69, 106, 116, 138, 144, 146,
 149, 152, 183
Arkadien (s. auch Raum, arkadischer,
 Chronotopos, arkadischer) 60, 62, 64,
 66, 67, 194, 195
Artifizialität (s. auch Künstliche, das,
 Künstlichkeit) 151, 180
Ästhetik 5, 16, 48, 54, 87, 125, 154, 156, 194
– Einstellung, ästhetische 6, 7
– Haltung, ästhetische 7, 8
Aufenthalt 52, 84, 105, 106, 110, 123, 135,
 136, 149, 150, 152, 159, 184, 196
Aufschub 33, 148–150, 152, 153, 192, 196,
 197
Aufstieg, sozialer 130, 133
Ausgestoßenheit 116, 118, 119
Auslöschung 169, 172
Ausnahmezustand 41, 92, 110, 111, 115,
 165
Außen 24, 38, 151, 168
– Außenraum 23, 24, 117, 151, 194
– Außenwelt 65, 81, 107, 108, 111, 132,
 155, 164, 193
Authentizität 86, 131, 135, 139, 141, 156,
 167, 173
Autobiographie (s. auch Schrift, autobiographische,
 Text, autobiographischer)
 77, 113, 115, 136, 138, 139, 141, 157, 174,
 176, 177, 180, 195, 197
Autonomie 15, 87, 111
Autopoiesis 37
Autoreferentialität (s. auch Selbstbezüglichkeit) 59, 153
Avantgarde 155, 156
Bedrohung 11, 32, 46, 47, 59, 60, 67, 70, 75,
 76, 94, 156, 167, 170, 180, 186, 187, 193,
 194, 197, 198
Begehrten 22, 29, 31–34, 63, 96, 97, 102,
 156, 157, 164
Beobachter 27, 30, 108, 163, 165, 176
Beobachtung 30, 85, 93, 100, 106, 124, 148,
 149, 163–165
Beschäftigung (s. auch Aktivität, Betätigung,
 Tätigkeit, *vita activa*) 6, 10, 22,
 52, 57, 65, 76, 89, 106, 147
Betätigung (s. auch Aktivität, Beschäftigung,
 Tätigkeit, *vita activa*) 7

- Betrachtung 3, 11, 13, 14, 48, 76, 90, 103, 115, 124, 126, 138, 144, 151, 169, 185–187, 189, 194, 196
- Bibliothek 14, 69, 76, 78, 81, 83, 94, 158–160, 162, 167, 189, 195, 197, 198
- Biologie 4, 5, 7, 193
- Böse, das 8, 43, 88, 90, 100, 104, 105, 132, 170
- Brunnen 27–31, 36–38, 44, 175, 194
- Buch 1–6, 13–16, 19, 20, 22, 39, 44, 45, 52, 54, 55, 57–63, 69–72, 75, 76, 79–81, 83, 85–89, 91–94, 101, 105, 106, 110, 115, 126, 131, 139, 145, 154, 156, 158, 162, 166, 173, 179, 180, 182, 184–186, 189–191, 195, 197
- Bukolik 61, 66, 185
- captatio benevolentiae* 85
- Chaos 39, 49, 51, 182, 190
- Chronologie 143, 153, 169, 176, 180, 189, 197
- Chronotopos 64, 151
 - Chronotopos, arkadischer (s. auch Arkadien, Raum, arkadischer) 64, 66
- Darstellung 10, 12, 15, 34, 38, 41, 69, 71, 72, 76, 99, 129, 139, 144, 145, 154, 162, 168, 182, 194
 - Darstellungstechnik 176, 180, 190, 197
 - Darstellungsweise 38, 164, 176, 182, 191
- Décadence 156
- Dialektik 10, 15, 46, 149, 186, 187
- Dichter 57, 58, 61, 63, 67, 93, 98, 154
- Dichtung 7, 57, 58–62, 64, 65, 194, 195
 - Hirtendichtung 57, 60, 66, 95, 194
 - Schäferdichtung 63, 95
- Diegese 21, 85, 87, 176
- Digression 20, 34, 35, 37, 38, 70, 73, 78, 79, 164
- Dimension 24, 29, 31, 46, 58, 70, 75, 81, 83, 89, 138, 175
 - Dimension, anthropologische 4, 12
 - Dimension, ästhetische 22
 - Dimension, epistemisch-poetologische 13, 154
 - Dimension, ernsthafte 89
- Dimension, gesellschaftlich-historische 12
- Dimension, handlungstheoretische 1
- Dimension, komische 88, 89
- Dimension, kommunikative 45, 72
- Dimension, ludische 45
- Dimension, metanarrative 45
- Tiefendimension 152, 160
- Diskontinuität 155, 190
- Distanz 15, 20, 48, 76, 77, 81, 85, 112, 115, 124, 163, 164, 176, 190, 193
- Dokument 169, 173–176, 197
- drame du coucher* 157, 158, 160, 162
- Dynamik 24, 66, 144, 145, 152, 153
- Ehre 23, 58, 72, 91
- Ehrgeiz 78, 99, 129, 130, 132, 133, 134, 145, 196
- Eifersucht 33, 97, 99, 167
- Eindruck 43, 50, 98, 110, 148, 151, 160, 161, 174, 179, 190
- Sinneseindruck 158, 161
- Einkehr 46, 75, 102, 146, 148, 149, 152
- Einsamkeit 83, 100, 104–106, 115, 117, 119, 121, 124, 125, 127, 133, 155, 157, 196
- Einübung 10
- Ekloge 57, 63, 66
- Ekstase 108, 109–112, 185, 197
- Empfindsamkeit 101, 119, 121
- Empfindung 112, 123, 133, 141, 151, 159, 161
- Entmenschlichung 12, 180, 188
- Entschleunigung 16
- Entspannung 9, 10, 39, 44, 46, 80, 92, 188
 - Spannend-Entspannende, das 5, 6, 193
- Epistemologische, das 15, 23, 45, 73, 86, 94, 143, 163, 166
- Ereignis 5, 8, 19, 25, 41, 59, 66, 69, 90, 95, 122, 140, 149, 158, 164, 170, 173–175, 182, 187, 190, 194, 196
- Ereignishaftigkeit 59, 143, 144, 197
- Erfahrung 3, 12, 14, 52, 109–111, 115, 120, 121, 135, 140, 150, 153, 154, 158, 159, 163, 165, 167, 168, 170, 175, 179–181, 185
- Erfahrung, traumatisierende 180
- Erfülltheit 3, 83, 109–111, 115, 124, 186

- Tun, erfülltes 2
- Erholung 14, 26, 52, 53, 183
- Erinnern 35, 39, 53, 58, 66, 78–80, 87, 104, 106, 108, 109, 111, 124, 134, 135, 139, 140, 144, 145, 155, 157–159, 162, 165, 170–172, 175, 176, 184, 189–192
- Erinnerung 9, 58, 108, 109, 112, 124, 125, 134–137, 139, 140, 157–160, 162, 164, 165, 167–176, 181–183, 185, 189–192, 197, 198
- Erinnerung, traumatisch besetzte 157, 162, 181
- Erinnerung zweiten Grades 140
- Erinnerungsarbeit 171, 197
- Erinnerungssituation 169, 170, 177, 192
- *mémoire involontaire* 158, 160, 162, 165, 197
- *mémoire volontaire* 158
- Erkenntnis 4, 14, 28–31, 51, 80, 107, 123, 137, 147, 148, 151, 153, 158, 173, 192, 197
- Erkenntnisinstrument 30, 165, 166
- Erkenntnispotential 3
- Selbsterkenntnis 29, 80
- Erleben, ästhetisches 3, 10
- Erzählen 1, 2, 5, 6, 8, 11–14, 16, 17, 20, 21, 24, 25, 27, 28, 36, 38–42, 44–52, 54, 55, 57, 59, 60, 63, 70, 77, 78, 83, 95, 98, 105, 106, 111, 115–119, 121, 124, 126, 135, 139, 141, 143–146, 149, 150, 153, 155, 157, 158, 162–164, 166, 168, 176, 180–182, 188–190, 192–194, 196–198
- Binnenerzähler (s. auch Erzähler, binnendifktionaler) 48, 49, 121
- Erzähldispositiv 44, 124
- Erzähler 12, 22, 25, 27, 28, 35, 40–42, 44, 48–51, 59, 65, 67, 83–90, 116, 119, 130, 134, 139, 140, 145, 149–152, 155, 156–158, 160, 161, 163, 165, 166, 173, 174, 179, 180, 182–184, 186, 189, 190, 192, 197
- Erzähler, binnendifktionaler (s. auch Binnenerzähler) 121, 134
- Erzähler, übergeordneter 11, 118, 121, 122
- Erzählgemeinschaft 11, 12, 45, 47, 49, 51, 55, 155
- Erzählmodell 39, 194, 197
- Erzählrahmen 39, 42, 44, 45
- Erzählsituation 20, 25, 54, 90, 119, 121, 163, 182, 195
- Erzählung 5, 6, 8, 20, 28, 29, 39, 40, 44, 48, 50, 61, 62, 65, 90, 95, 111, 116–118, 121–123, 126, 140, 143, 157, 176, 182, 190
- Erzählung zweiten Grades 95
- Erzählverfahren 42, 144
- Essai 70, 72, 73, 75–77, 79
- Evolution 5, 7, 8
- Evolutionstheorie 4
- Ewigkeit 37, 43, 62, 109, 167
- Exil 118, 122, 168, 172, 173, 197
- Exkurs 34, 37, 146
- Experimentelle, das 49, 70, 168, 176, 197
- Extremsituation 39, 181
- Faulheit (s. auch Trägheit, Untätigkeit) 1
- Fest 25, 33, 40, 43, 45
- Fiktion 11, 15, 20, 23, 25, 35, 41, 54, 63, 65, 86, 88, 90, 92–94, 98, 100, 102, 119, 121, 195
- Binnenfiktionale, das 60, 119
- Fin de siècle 156
- Flucht 7, 40, 43, 45, 67, 105, 118–121, 195
- Fluchtraum 44, 47
- Formalisten, die Russischen 2, 3, 42
- Formtrieb 8
- Fragmentarische, das 81, 126, 140, 157, 158, 173, 175
- Freiheit 1, 2, 3, 8, 49, 71, 75, 89, 101, 122, 125, 135
- Freude 22, 25, 40, 43, 44, 63, 84, 108–110, 120, 132, 139, 170, 183, 188
- Friede 13, 54, 95, 98, 110, 125, 171
- Friedhof 14, 171, 172, 174
- Funktion, erzähltechnische 41, 188
- Funktion, narrative 28, 33, 39
- Funktion, poetologische 24, 28, 192, 198
- Funktion, therapeutische 12, 45, 46, 52, 195
- Funktionsmodus 6, 7, 44
- Garten 2, 12, 14, 21–28, 30, 31, 33, 37, 38, 44, 62, 69, 83, 102–105, 115, 146, 147, 150, 157, 169, 177, 193–196, 198

Gattung 36, 39, 51, 70, 143, 148
 Gedächtnis 78, 161, 170, 171, 173, 175,
 191, 192
 – Gedächtnis, das kulturelle 58, 61, 186
 – Gedächtnisschwäche 78, 79
 Gefahr 9, 30, 31, 33, 39, 41, 42, 44, 46, 52,
 58, 70, 94, 95, 106, 119, 132, 139, 140,
 152, 166, 169, 176, 195, 197, 198
 – Gefährdung 30, 31, 51, 59, 170, 195,
 198
 – Todesgefahr 39, 43
 Gefängnis 14, 35, 37, 84, 133–136, 196,
 198
 Gegenentwurf 11, 37, 39, 70
 Gegensatz 6, 23, 37, 38, 39, 44, 46–48, 51,
 60, 69, 71, 116, 123, 134, 147, 158, 165,
 174, 175, 194, 195, 198
 Geist 8, 57, 74–77, 84, 93, 118, 168
 Gelassenheit 2, 75, 76, 186
 Gelehrsamkeit 79, 85–87, 89
 Gemeinschaft 26, 28, 44, 57, 101, 117, 173
 Genießen, das 22, 40, 88, 109, 110, 112,
 124, 125, 146, 147, 152, 153, 161
 – Genuss 106, 108–110, 125, 147
 Gesang 22, 25, 39, 41, 45, 61, 66, 93, 151,
 194
 Geschäft 6, 125, 149
 Geschichte 5, 11, 27–30, 38, 39, 42, 44, 45,
 47, 49–52, 54, 55, 60, 65, 66, 77, 84, 85,
 89, 93, 96, 97, 102, 104, 116–118, 120,
 121, 130, 131, 133, 135, 137, 144, 145,
 148, 153, 154, 157, 158, 168, 169, 175,
 176, 180, 182, 184, 185, 189–191, 193,
 194, 196, 197
 – *histoire* 29, 176
 Geselligkeit 44, 55, 183
 Gesellschaft 4, 7, 10, 11, 13, 14, 23, 25, 26,
 35, 47, 49–52, 55, 57, 78, 97, 99–102,
 104, 105, 111, 115, 116, 118, 119, 121–
 124, 129–131, 134, 139, 155, 156, 163,
 167, 177, 193, 195, 196, 197
 – Gesellschaftsordnung 101, 122, 129
 – Restaurationsgesellschaft 129, 196
 Gesundheit 39, 51, 78, 176
 Gewalt 32, 38, 53, 167–169, 175–177, 187,
 197
 Glaube 50, 51, 89, 148
 Glück 9, 13, 53, 57, 100, 105–112, 115, 116,
 125, 131–134, 136, 137, 141, 153, 161,
 162, 165, 167, 186, 196, 197
 – Glücksgefühl 107, 108, 110, 132, 136,
 158–160, 185–187, 197
 – Glücksmoment 111, 119, 158, 159, 165
 Gott 8, 22, 26, 27, 29, 33, 36, 44, 50, 51,
 53, 55, 58, 62, 63, 71, 91, 96, 110, 111,
 120
 Grenze 21, 23, 24, 26, 36, 38, 41, 43, 51,
 52, 59, 67, 77, 93, 167, 179, 194
 Handlung 6–8, 12, 16, 20, 21, 23, 24, 26,
 27, 29–31, 33–35, 37–39, 54, 60, 64, 66,
 83, 90, 92, 93, 95, 97, 104, 106, 117, 118,
 123, 129, 133, 134, 143, 144, 148, 149,
 153–155, 158, 163, 164, 167, 181, 182,
 193, 194, 197
 – Handlungsebene 89, 102, 192, 195, 198
 – Handlungsräum 30, 64, 65, 95
 – Handlungsschema 34, 88
 – Handlungsstruktur 31, 148
 – Rahmenhandlung 44, 51
 Heterogenität 174–176
 Heterotopie 14–16, 20, 21, 34, 62, 69, 83,
 84, 113, 117, 124, 135, 145, 162, 193, 198
 Heuchelei (s. auch Verstellung) 21, 131
 Hierarchie 9, 47, 49, 122, 188
 Hirtenflöte (*sampogna*) 61, 63, 195
 Höfische, das 22–26, 29, 32, 33, 35, 38, 60,
 193, 194
 Höhle 62, 63, 132–136
 Ich 20, 21, 24–26,
 28, 30–35, 111, 112, 115, 119, 123–125,
 130–133, 137, 155–158, 161–168, 174,
 176, 177, 180, 192, 194, 196, 197
 – Ich, erlebendes 12, 20, 22, 23, 25–27,
 31, 32, 35, 37, 111, 112, 139, 155–158,
 163–165, 197
 – Ich, erzählendes 20, 154
 – Ich, imaginierendes 112
 – Ich, intermediäres (*je intermédiaire*)
 157, 158, 197
 – Ich, privates 71, 72
 – Ich-Erzähler 20, 60, 63, 66, 135, 144,
 146, 148, 153, 179, 181, 193–196
 – Ich-Instanzen 20, 63, 164
 Ideal 8, 12, 26, 29, 35, 38, 47, 55, 63, 81,
 93, 11, 118, 140

Identität 8, 25, 41, 63, 65, 66, 77, 95, 155, 157, 158, 161, 167–169, 174–177, 190, 197
Idylle 96
Imaginäre, das 15, 20, 21, 70, 77, 94, 94, 112, 115, 121, 132, 176
Individualität 12, 13, 41, 73, 97, 115, 122, 193, 198
Information 3, 5, 69, 138, 150, 184, 193
– Informationsverknüpfung 5
Innehalten 46, 147, 151, 153, 184, 198
Innen, das 24, 31, 151, 175, 194
– Innenraum 22–25, 31, 33, 38, 48, 194
– Innenwelt 155
Innovation 66, 75, 121, 143, 155, 157, 189, 194
– Innovation, erzähltechnische 157, 158
Insel 103, 105–108, 112, 115, 157, 195
– St. Petersinsel 105–107, 109–112, 196
Inszenierung 6, 24, 59, 70–73, 76, 83, 84, 96, 101, 113, 131, 153, 157, 163, 165, 189, 191, 193
Intertextualität 31, 45, 62, 168, 176, 191, 197
Ironie 76, 85, 170
Iterativität 145, 197

Kindheit 124, 148, 149, 157, 169, 185
Komik 88
Kommentar 20, 41, 63, 65, 73, 76, 126, 129, 164, 180, 188
Kommunikation 12, 16, 29, 60, 72, 85, 87, 119, 124, 150, 167, 188
– Kommunikationssituation 85, 87
– Kommunikationszusammenhang 14, 58
Kontemplation 13, 22, 80, 102, 165, 187
– Kontemplative, das (*teoría, vita contemplativa*) 2, 13, 69
Konterdiskurs 15
– Konterdiskursivität 15
Kontrolle 49, 76, 78, 164
Konzentrationslager (s. auch Lager) 11, 168, 179, 180, 181, 183, 184, 186, 188, 198
Korrespondenz 34, 41, 45, 62, 64, 144
Kreativität, künstlerische 77
Krieg 13, 23, 58–61, 67, 69, 167, 194–196, 198
– Bürgerkrieg 69, 168, 170, 171, 175, 177
Kritik 11, 37, 55, 59, 78, 79, 87–90, 94, 100, 115, 143
Kultur 4, 8, 9, 14, 24, 38, 46, 49, 55, 65, 75, 78, 81, 89, 90, 96, 103, 106, 117, 118, 185, 193
– Kulturwissenschaft 4
Kunst 2–4, 7, 8, 10, 22, 28, 38, 53, 54, 63, 64, 125, 135, 137, 144–148, 153, 155, 156, 165, 196
– Künstler 3, 53, 63, 64, 125, 127, 139, 146, 147, 156, 158, 159, 162, 167, 177
– Künstliche, das (s. auch Artifizialität) 24, 48, 102, 103, 146, 151
– Künstlichkeit (s. auch Artifizialität) 102–104
– Kunstwerk 36, 48, 136, 138, 147, 153, 158, 159, 165, 167

Lager (s. auch Konzentrationslager) 179–185, 188–191, 198
Land 24, 43, 44, 49, 60, 61, 92, 101, 131, 149, 168, 173, 179, 194, 197
Landhaus 11, 39, 44, 48, 83
Landschaft 21, 48, 60, 64, 83, 93, 132, 143, 185, 196
Landsitz 69, 76
Langeweile 52, 53, 134
Langsamkeit 107, 153, 170, 197
Laster 21, 24, 25, 38, 80
Lebensüberdruss (*ennui*, s. auch Welt-schmerz, Zerrissenheit) 119
Lehre 38, 45, 71, 72, 122
Leidenschaft 99–102, 104, 115, 120, 133, 135, 153
Lektüre 53, 54, 72, 90–93, 102, 112, 116, 136, 137, 139, 143, 145, 188, 190–192, 196
– Lesen 1, 10, 19, 27, 42, 53, 54, 72, 75, 81, 83, 90–94, 100, 105, 118, 121, 124, 131, 133, 137, 139, 149, 158, 160, 163, 167, 190, 195
– Leser 23, 26, 28, 38, 58, 59, 66, 71, 72, 81, 83–85, 87, 88, 90, 92, 93, 100, 116, 136–138, 145–147, 150, 153, 157, 163, 164, 187–190
Liebe 20, 22, 24, 26–33, 35, 38, 41, 61, 63, 84, 91, 93, 95–97, 101, 102, 104, 115, 117, 120, 125, 130, 131, 135, 144, 146, 152, 153, 167, 194, 195

- Liebe, unerfüllbare 27, 29, 30, 38
- Liebe, unmögliche 30, 37
- Liebesbeziehung 55, 101, 104, 145, 152, 153, 156, 164
- Liebesbeziehung, unglückliche 66, 137, 144, 152
- Liebesdiskurs, petrarkistischer 61
- Liebesgeschichte 60, 96, 104, 194
- Liebeskonzeption 29, 102
- Liebessemantik 35, 98, 115
- Literarische, das 1–3, 5, 6, 11, 13, 15, 17, 24, 25, 40, 41, 46, 57, 59, 60, 72, 85–88, 90, 93, 97, 98, 100, 131, 154, 159, 165, 179, 180, 187, 189, 192, 193, 195
- Literatur 1–4, 7, 11, 15, 22, 25, 26, 38, 46, 60, 71, 83, 85, 90, 93, 94, 96, 97, 102, 122, 131, 135, 139, 154–156, 159, 165–168, 179, 188, 189, 198
- Literaturtheorie 8
- Lückenhaftigkeit 182
- Lüge 79, 139, 140
- Lust 5, 7, 8, 10, 26, 29, 43, 44, 63, 64
- Lustmodus (s. auch Organisationsmodus) 6–10, 44, 193

- Madeleine-Erfahrung 158–162
- medias in res* 186, 188
- Meditation 75, 104, 107
- Medium 5, 11, 15, 35, 59, 77, 100, 134, 169
- Melancholie 116, 119, 121, 123, 172
- Metalepse 35, 59
- Metaliterarische, das 38, 83, 84, 181
- Metapher 13, 29, 64, 65, 84, 111, 121, 175, 189
- Metapoetische, das 30, 62, 87, 111, 192
- Metonymie 13, 23–25, 29, 104, 172, 187, 195
- Milieu 129, 130, 160, 170
- Mimesis (s. auch Nachahmung) 8, 93, 98, 140, 155
- mise en abyme* 28, 36, 62, 192
- Moderne 6, 7, 9, 37, 95, 97, 116, 118, 124, 127, 136, 155–157, 167, 177
- Monolog 124, 189
 - Monolog, innerer 134, 176
- Montage 174, 176, 197, 198
- Moral 38, 40, 71, 81, 89, 100, 102, 118
- mouvance* 29, 38, 90, 194

- Mündlichkeit 11, 59, 90, 116
- Museum 1, 14
- Musik 63, 65, 156, 158, 170
- Muße *passim*
 - *loisir* 6, 24, 71, 72, 124
 - Muße, aristokratische 52–55, 194
 - Muße, erzwungene 134, 176
 - Mußeort 84, 185, 196
 - Mußesituation (s. auch Situation der Muße) 3, 12, 46, 48, 55, 81, 119, 124, 133, 135, 154, 155, 157, 162, 167, 168, 173, 175, 177, 181, 188, 192–194, 196–198
 - Mußezustand 2, 108
 - *otium* 65, 77, 81, 94, 146
 - Situation der Muße (s. auch Mußesituation) 39, 54, 55, 67, 137, 149, 153, 177, 184
- Müßiggang (*oisiveté*, s. auch Müßigkeit, Untätigkeit) 1, 9, 24, 75, 77, 83, 106, 139
- Müßigkeit (s. auch Müßiggang, Untätigkeit) 75, 106
- Mythologie 29, 41, 62, 63, 65, 66

- Nachahmung (*imitatio*, s. auch Mimesis) 53, 54, 65, 93, 191
- Narrativik 10, 11, 16, 24, 34, 35, 51, 54, 60, 115, 148, 155, 168, 182, 184, 196, 197
- Dynamik, narrative 66, 153
- Metanarrative, das 44, 45, 55, 194
- Narrativitätspotential 31, 33
- Rahmen, narrativer 20, 39, 57
- Natur 11, 13, 22, 34, 36, 37, 40, 48, 64, 65, 70, 71, 74, 75, 78, 83, 86, 99, 100, 102, 103–107, 115, 118, 119, 121, 123, 125, 146–148, 151, 185–187, 195
- Naturalismus 155
- Naturerlebnis 119, 186
- Natürliche, das 22, 24, 48, 64, 65, 70, 71, 74, 75, 78–80, 96, 103, 109, 131, 151, 186, 191
- Natürlichkeit 101, 104
- Naturwissenschaft 153, 154
- Naturzustand 11, 99, 100
- Negation 4, 15, 84, 85, 87
- negotium* 13, 65, 72, 94, 135

- Normalität 1, 92, 188
- Novelle 39, 44, 45, 51–55, 194
- Nutzen 9, 71, 72, 81
- Opponent 33, 34
- Opposition 9, 24, 33, 37, 42, 44–46, 58, 60, 62, 92, 115, 141, 168
- Ordnung 11, 15, 39, 42, 44, 46, 47, 49, 51, 64, 67, 77, 85, 97, 101, 115, 116, 122, 129, 179, 182, 194
 - Ordnung, zerstörte 46, 52
 - Ordnung, zivilisatorische 11, 40, 51, 179
- Organisationsmodus (s. auch Lustmodus) 6, 7
- Originalität 53, 73, 87
- Ort 20–22, 27, 31, 44, 48, 49, 53, 64, 69, 73, 74, 77, 84, 88, 91, 93, 94, 103–105, 110, 125–127, 132, 135–138, 149, 183, 185
 - *locus amoenus* 11, 14, 22, 43, 44, 48, 64, 65, 83, 84, 157, 193–195, 198
- Palimpsest 171, 191
- Paradies 12, 25, 26, 165, 194
 - Paradiesgarten 30, 36, 37
- Paradigmatische, das 24, 34, 62, 66, 88, 107, 124
- Paradoxie 8, 32, 72, 87, 102–104, 135, 163, 164, 196
- Performative, das 59, 62, 72, 78, 84, 87, 195
 - Performativität 59, 72,
- Personifikation 24, 32, 33
- Perspektive 1, 5, 6, 10, 20, 37, 42, 51, 73, 79, 83, 85, 141, 150, 166, 182, 192
- Phantasie 74–77, 93, 94, 111, 170, 195
- Philosophie 13, 14, 20, 90, 122, 187
- Poetische, das 15, 16, 28, 40, 61–63, 76, 86, 98
- Politik 60, 69, 99, 122, 169–172, 177, 181, 185, 190
- Polyphonie 174, 176
- Pragmatik 60, 194
 - Pragmatik, textexterne 60, 62
 - Pragmatik, textinterne 62
- Präsenz 12, 23, 59, 109–112, 164, 187, 196
 - Präsenzerfahrung 110, 111, 186, 196
- Private, das 71, 168, 171, 173, 195
- Prosimetrum 60
- Psychomachie 33, 34, 38
- Publikum 60, 73, 85, 86, 100, 138, 147
- Raum 2, 12, 14–16, 20, 21, 24, 38, 39, 43–49, 55, 62, 64, 66, 72, 74, 83, 95, 98, 101, 104, 106, 110, 112, 117, 124, 135, 146, 148, 150, 151, 152, 157, 162, 164, 183, 184, 188, 189, 194–196
 - Enthobenheit, räumlich-zeitliche 83, 110, 139, 161
 - Freiraum 2, 6, 10, 39, 87, 125, 146, 167, 181
 - Gegenraum 62, 124
 - Mußraum (s. auch Raum der Muße) 16, 47–49, 51, 66, 83, 102, 105, 106, 132, 137, 167, 195, 198
 - Mußraum zweiten Grades 48, 107
 - Raum, arkadischer (s. auch Arkadien, Chronotopos, arkadischer) 64, 66, 195
 - Raum der Muße (s. auch Mußraum) 11, 38, 46, 47, 95, 104, 115, 169, 195
 - Räumlichkeit, dominante 3
 - Raumsemantik 24, 44, 118
 - Raumwechsel 11, 25
 - Raumstruktur 21, 66
 - Raumzeitlichkeit 66, 98, 151
 - Verräumlichung 16, 162
- Realismus 155
- Realität 6, 9, 15, 63, 112, 146, 159, 186
- récriture* 198
- Reflexion 9, 12, 15, 20, 22, 29, 55, 57, 64, 69, 72, 73, 75, 77–79, 81, 83, 98, 100, 106, 107, 113, 119, 123, 124, 125, 127, 134, 135, 137–139, 141, 146, 151, 164, 165, 167, 168, 180–182, 187, 193–198
 - Reflexionsmedium 35, 67
 - Reflexionsraum 12, 16
 - Reflexivität 2, 42, 115, 196
 - Selbstreflexion 12, 64, 90, 107, 124, 134
 - Selbstreflexivität 10, 11, 27, 31, 38, 57, 62, 81, 155, 156, 196
- Reichtum 22, 25, 96, 97, 134, 135
- Reise 7, 123, 126, 152, 154, 163, 165, 172, 181
- Rekonstruktion 153, 173

- Rekonstruktion der Vergangenheit 171, 197
- Rekonstruktionsarbeit 153, 154, 169
- Religion 20, 23, 38, 80, 81, 118, 122, 195
- Résistance 179, 190
- Revolution, Französische 122, 129, 196
- Rezeption 20, 23, 25, 28, 38, 55, 72, 83, 84, 86, 93, 100, 118, 194
- Rhetorik 5, 40, 50, 54, 85, 89, 90, 92, 95, 103
- Ritterbuch (s. auch Ritterroman) 87, 88, 195
- Ritterroman (s. auch Ritterbuch) 88–93, 139
- Romantik 115, 116, 118, 122–124, 126, 137, 147, 155, 196
- Rose 23, 24, 27, 28, 31, 33, 34, 36, 37, 38, 62, 144
- Rückzug 39, 46, 57, 72, 98, 117, 123, 127, 133, 195, 196
 - Rückzugsort 69, 107, 125, 167
 - Rückzugsraum 62, 78, 102, 115, 119, 121, 124, 132
 - Rückzugsraum, naturnaher 115
 - Rückzugsraum, topischer 60, 195
 - Rückzugssituation 117, 157, 162, 168, 198
- Ruhe 44, 52, 69, 74, 84, 110, 125, 157, 169, 175, 182, 183, 194, 196, 198
- Ruhm 62, 71, 72, 78
- Satire 89, 90, 195
- Schäfer 63, 65, 95, 96, 97, 98
- Schein 37, 93
- Scheitern 29, 87, 89, 97, 135, 156, 161, 164, 174, 197
- Schicksal 30, 41, 170, 172, 174
- Schmerz 27, 32, 41, 43, 90, 105, 118–120, 172, 179
 - Weltschmerz (s. auch Lebensüberdruss, Zerrissenheit) 116
- Schönheit 8, 13, 21, 22, 25–27, 36, 43, 48, 49, 54, 64, 65, 84, 91, 96, 105, 118, 146, 147, 183, 185, 188
- Schreiben 11–13, 19, 21, 28, 34, 35, 40, 57, 61, 69–71, 73, 75, 77–81, 83–87, 91, 92, 97, 100, 101, 102, 106, 112, 122, 123, 125–127, 132–135, 137–140, 155, 156, 158, 160, 162, 163, 165–168, 172, 173, 177, 179–182, 195–197
- Aufschreiben 76, 90, 134, 137, 139, 172, 195
- Aufschreibesystem 65, 90, 194, 195
- Schreibakt 12, 35, 59, 77, 83, 113, 132, 133
- Schreiben, autobiographisches 137, 139
- Schreibprojekt 70, 138, 162, 166–169, 173, 176
- Schreibweise 73, 77, 78, 123, 176, 179, 189
- Schrift 8, 11, 35, 53, 58, 60, 77, 100, 112, 113, 132, 184, 196
 - Schrift, autobiographische (s. auch Autobiographie, Text, autobiographischer) 115, 135, 195, 196
 - Schriftlichkeit 11, 62, 76, 90, 124
 - Schriftsteller 53, 73, 99, 115, 126, 127, 133, 156, 158, 160, 184
- Schuld 47, 77, 101, 119, 130, 131, 134, 177
- Schutz 22, 23, 44, 47, 48, 51, 95, 97, 107
 - Raum, geschützter 46, 48
 - Schutzaum 44, 107, 146
- Seele 33, 53, 70, 74, 77, 95, 108–110, 119–121, 137
- Sehnsucht 109, 119, 123, 152
- Selbstanalyse 124, 125, 134
- Selbstbeschreibung 3, 81
 - Selbstbeschreibungsdispositiv 24, 198
- Selbstbezüglichkeit (s. auch Autoreferentialität) 2, 3, 10, 26, 35, 45, 46, 73, 106, 121, 147, 148
- Selbsterhaltung 6, 42, 47, 100
- Selbstfindung 196
- Selbstgenügsamkeit 100, 101, 132
- Semantik 16, 25, 33, 43, 60, 95, 150, 194
- Semiotik 15, 16, 179
- Sexualität 9, 37, 47, 96, 104, 163
- Sicherheit 10, 194
- Sinnerzeugung (s. auch Sinnmachen, Sinnproduktion) 5
- Sinnkonstruktion 155, 183
- Sinnlichkeit 8, 28, 59, 110, 112, 158
 - Trieb, sinnlicher 8
- Sinnmachen (s. auch Sinnerzeugung, Sinnproduktion) 5, 135, 193, 197

Sinnproduktion (s. auch Sinnerzeugung, Sinnmachen) 155, 194
Sitten 41, 116, 194
– Sittenwandel 41, 42
Sonntag 182–184, 188, 189, 198
Sorge 10, 22, 42, 159, 161, 186
Spannungsverhältnis 1, 11, 33, 42, 167, 181, 185, 187
Spaß 7, 10
Spaziergang 21, 124, 174
– Spaziergänger 115
Spiegel 20, 21, 30, 31, 36–38, 55, 67
– Spiegelbild 20, 27, 29, 30, 37, 38
– Spiegelung 21, 28, 29, 30, 35, 36, 38, 60, 74, 124
– Spiegelungsstruktur 30, 31
Spiel 1, 5, 7–9, 15, 20, 25, 39, 44–48, 53, 63, 76, 83, 84, 92, 121, 131, 155, 158, 170, 191, 193, 194
– Gesellschaftsspiel 45, 57, 71
– Rollenspiel 130, 131
– Spielraum 2, 47, 194
– Spieltrieb 8
Sprache
– Funktionen der Sprache 3
– Sprachkunst 5
– Versprachlichung 36, 111, 121, 181
Stadt 11, 38, 39, 40, 42–44, 46, 47, 58, 59, 124, 130, 131, 148, 170, 194
Standpunkt, erhöhter 136
Sterben 27, 29, 30, 38, 40, 43, 50, 63, 80, 170, 172
Stilisierung 63, 136, 180
Stress 9, 10, 44, 46
– Stressbewältigung 10, 198
– Stressminderung 39, 60
Struktur 4, 11, 12, 17, 24, 34, 37, 42, 45, 47, 54, 59, 66, 76, 79, 83, 87, 112, 121, 122, 139, 148, 150, 152, 153, 155, 157, 160, 169, 175, 182, 184, 188, 189, 190, 192, 193, 197
– Struktur, paradigmatische 38, 198
– Strukturmerkmal 38, 155, 163
– Wiederholungsstruktur 16, 197
Studien 146, 196
Subjekt 33, 58, 70, 72, 73, 78, 79, 104, 115, 116, 121–123, 153, 155, 161, 165, 167–169, 174, 177, 185–187, 195, 196
– Subjektivität 71, 81, 118
Suspens 2, 149, 162, 166, 193, 197, 198
Syntagmatische, das 16, 24, 95, 148, 149
Synthese 104, 159, 173, 175, 176
Tanz 22, 25, 26, 39, 45, 183
Tätigkeit (s. auch Aktivität, Beschäftigung, *vita activa*) 13, 23, 75, 106, 107, 120, 146, 147, 180, 181, 198
Täuschung 30, 31, 51, 64, 95, 131, 151
Text *passim*
– Text, autobiographischer (s. auch Autobiographie, Schrift, autobiographische) 11, 105, 136, 139, 141, 196
– Textoberfläche 29, 176, 188, 191
– Textraum 16, 198
– Textstruktur 16, 20, 45
Theater 8, 14, 48, 59, 102, 126, 144, 145, 154, 156, 163
– Theaterbesuch 143, 144, 146
Theorie 2, 4, 6, 21, 28, 29, 59, 73, 122, 162, 188, 195
Tod 10, 27, 30, 36, 39, 40, 43, 44, 50, 51, 59, 60, 69, 116, 117, 120, 134, 135, 153, 156, 159, 161, 166, 170–172, 176, 177, 179, 180, 187, 190, 197
– Überwindung des Todes 57–59, 61
Topos 11, 22, 44, 59, 81, 83, 84, 102, 105, 133, 139, 177
Totalitarismus 168, 177, 197
Tradition 8, 38, 61, 62, 75–77, 94, 157, 152, 165, 174, 177, 185, 186, 189, 195, 198
Trägheit (s. auch Faulheit, Untätigkeit) 1, 43, 86
Traum 20, 21, 28, 30, 33, 74, 93, 104, 112, 125, 130, 132, 136, 146, 175, 179, 180, 193
– Träumerei (*rêverie*) 104–107, 110, 112, 113, 115, 120, 121, 124, 132, 139, 196
Trennung 2, 112, 144, 157, 164
Tugend 13, 38, 52, 102–104, 118
Überleben 5, 6, 9, 36, 134, 180, 193
Umweg 79, 148, 190, 192
Unbestimmtheit 66, 120, 122, 150–153, 157
– Unbestimmtheit, bestimmte 151

Unerwartete, das 8, 52, 54, 66, 70, 87, 120, 150, 184

Unsagbarkeitstopos 26, 27

Unsterblichkeit 57–59, 195

Untätigkeit (s. auch Faulheit, Müßiggang, Müßigkeit, Trägheit) 1, 13

Urbild 28, 166

- Urbild-Abbild-Relation 28, 166

Verdichtung 16, 62, 102, 110, 124, 154, 162, 176

Verdoppelung 21, 30, 62, 84–87, 112, 113, 115

Verfremdung 2, 155

Vergangenheit 77, 104, 108, 109, 112, 153, 157, 158, 160–162, 165–171, 174, 175–177, 180–182, 185, 192, 197

Vergänglichkeit 37, 108, 109, 187

Vergegenwärtigung 9, 104, 153, 164

Vergessen 10, 75, 91, 124, 131, 158, 170–173, 182

Vergnügen 10, 22, 24, 25, 43, 46, 64, 80, 106, 108, 112, 120, 132, 139

- Vergnügen, ästhetisches 10
- Vergnugung 39, 109, 194

Verlust 11, 51, 63, 78, 94, 97, 120, 122, 125, 151, 153, 157, 174

Vernichtung 11, 12, 39, 46, 59, 88, 94, 125, 133, 134, 167, 176, 185, 198

Vernunft 43, 71, 81, 101, 102, 170

Verstand 75, 76, 78, 79, 84, 89, 91–93, 96, 159, 161

Verstellung (s. auch Heuchelei) 130, 131, 134

Versunkenheit 107, 119, 187

Verweilen 43, 106, 132, 147, 185

Verzweiflung 27, 34, 96, 120, 131, 159, 172, 174, 183, 196

vita activa (s. auch Aktivität, Beschäftigung, Betätigung, Tätigkeit) 69, 11

Vorbild 54, 98, 131, 154, 189

Wahrheit 37, 50, 54, 72, 89, 98, 102, 105, 138, 139, 160

Wahrnehmung 30, 81, 89, 93, 94, 110, 112, 123, 125, 136, 137, 140, 151, 153, 164, 165, 186

- Wahrnehmung, ästhetische 146, 147

Wanderung 132, 143, 146, 148, 149, 151, 196

Wildnis 117, 196

Wirklichkeit 16, 28, 33, 35, 41, 54, 66, 86, 88, 89, 90, 93, 97, 98, 111, 113, 125, 126, 129, 132, 140, 162, 165, 166, 179, 181, 188, 189, 195, 198

Wissen 20, 34, 45, 53, 80, 90, 94, 144, 148, 152,

- Wissenschaft 8, 14, 15, 80, 99, 122, 143, 147, 153, 154, 171, 175, 196
- Wissensdiskurs 15, 38

Zeichen 3, 14, 23, 29, 41, 44, 49, 50, 64, 66, 71, 83, 90, 96, 103–105, 108, 150, 151, 156, 166, 168–170, 190, 191, 195, 197

Zeichnen 76, 79, 101, 145, 147

Zeit 1, 2, 8, 9, 10, 12, 22, 23, 37, 39, 48, 52, 53, 60, 61, 64, 66, 72, 75, 80, 81, 83, 91, 97, 104, 108–110, 115–118, 120, 123, 129, 134, 135, 137–139, 144, 147–151, 153, 161, 162, 171, 173, 177, 182, 186, 189, 190–192, 194, 198

- Außerzeitlichkeit 66, 161
- Heraustreten aus der Zeit 10, 109, 150, 161, 166, 185, 197
- Zeit, erfüllte 83
- Zeitalter, das Goldene 95, 96
- Zeitebene 189, 192
- Zeitlichkeit 1, 25, 39, 66, 92, 98, 108, 109, 112, 125, 135, 139, 151, 153, 157, 158, 161, 176, 183, 184, 186, 197
- Zeitordnung 48, 67, 136, 153, 185
- Zeitstruktur 66, 153, 169
- Zeitvertreib 44, 52–55, 80, 103
- Zeitwahrnehmung 3, 153

Zerrissenheit (s. auch Lebensüberdruss, Weltschmerz) 32, 119, 123, 176, 196

Zerstörung 11, 30, 45, 49, 51, 52, 57, 59, 60, 122, 125, 134, 167, 171, 174, 175, 177, 194

Ziel 2, 7, 10, 28, 31, 50, 59, 71, 74, 76, 100, 125, 132, 134, 147–149, 172

- Bewegung, zielgerichtete 148, 149
- Zielgerichtetetheit 107, 147–149, 181

Ziellosigkeit 66, 107, 174

Zivilisation 46, 96, 118, 121, 124

Zufall 11, 30, 42, 52, 83, 85, 110, 149, 154, 158, 159, 162, 192
Zuflucht 69, 104, 132, 143, 149

- Zufluchtsort 44, 105, 108, 111
- Zufluchtsraum 49, 104, 107, 117

Zukunft 16, 77, 108, 109, 124, 132, 138, 147, 150, 159, 161, 162, 164, 186, 187, 197

Zurückgezogenheit 42, 44, 76, 132, 133, 135, 169, 173, 175
Zustand, autotelischer (s. auch Selbstzweckhaftigkeit) 2
Zweck 2, 7, 10, 35, 47, 51, 72, 79, 86, 106, 147, 148

- Selbstzweckhaftigkeit (s. auch Zustand, autotelischer) 2, 10, 147